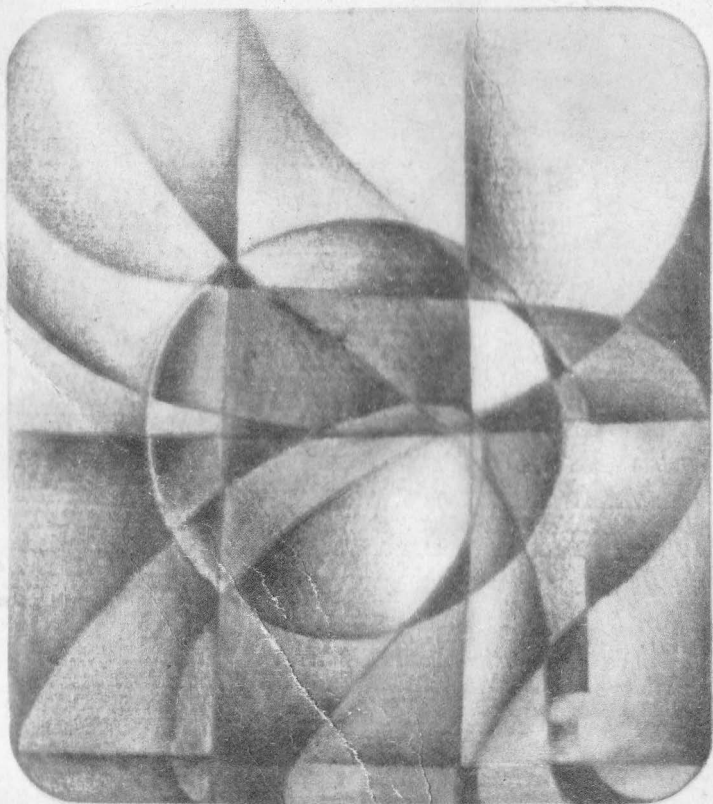


POMPILIU CONSTANTINESCU

**ROMANUL ROMÂNESC
INTERBELIC**



NOTA

Dacă o selecție din cronicile consacrate liricii moderne românești (cum a fost cea apărută în 1974 în aceeași serie „Arcade”) urmărea să demonstreze că Pompiliu Constantinescu a fost un comentator de poezie interesant și inspirat, antologia noastră s-a structurat luînd în considerație cîteva principale propensiuni ale criticii sale aplicată romanului românesc interbelic. Astfel, la o lectură integrală a acestora se observă numai de cît că Pompiliu Constantinescu nu este doar un *critic* al romanului, ci se arată interesat și de problematica, situația și metamorfozele genului, fiind, în acest sens, și un *teoretician* de tot interesul, atît în eseurile speciale (pe care le-am grupat la începutul antologiei) cît și în cuprinsul unor cronici. Atent la „mișcarea” romanului, Pompiliu Constantinescu s-a interesat, de timpuriu, de marile realizări, de valorile autentice, pe unele dintre ele intuindu-le printre primii, pe cele mai multe punîndu-le în lumină, evidențiindu-le, definindu-le, remarcabil, într-un context critic de un nivel atît de ridicat, cum a fost cel interbelic. Criticul de la *Vremea* a avut, apoi, și șansa unei colaborări permanente, la o revistă, fapt ce nu a dus doar la căpătarea unei ri-

după
pen-
1972.
tanti-

gori, a unei discipline a scrisului, ci a făcut posibilă și surprinderea fenomenului literar pe măsură ce evolua. Încît, dacă — așa cum s-a spus — cronicile lui Pompiliu Constantinescu alcătuiesc o istorie a literaturii contemporane lui, din această istorie putem desprinde și o adevărată panoramă a romanului nostru interbelic. Urmărind critica lui Pompiliu Constantinescu exercitată în acest domeniu, parcurgem de fapt întreaga dezvoltare a romanului românesc din respectiva perioadă. Și, mai mult, urmînd etapele, momentele acestei dezvoltări, surprindem însăși evoluția criticii lui Pompiliu Constantinescu de la medalioanele *Mișcării literare*, pînă la ultimele pagini de critică, ale deplinei maturități. Între aceste limite s-a înscris și acestor rosturi s-a străduit să i se supună antologia noastră.

Pentru a sublinia mai convingător calitatea aceasta — după noi, esențială — a cronicilor lui Pompiliu Constantinescu de a se putea constitui într-o *panoramă a romanului românesc interbelic* am dispus materialul selectat în ordine cronologică, nesocotind acest criteriu numai în cazul mai multor cronici dedicate aceluiași autor, prin gruparea lor realizînd de fapt tot niște capitole de istorie literară. Am reprodus cronicile fără omisiuni, singura excepție pe care ne-am permis-o, în cazul lui Matei Caragiale, fiind, după părerea noastră, justificată.

G. G.

PROBLEMA ROMANULUI [ROMĂNESC]

Prin mijloacele de expresie și preocupări, romanul e considerat ca o derivație din epopeea antică; vastele poeme omerice, deși au stabilit o circulație naivă între om și divinitate, au dat precădere acțiunii umane; însăși comedia dantescă e un roman al supraexistenței, închipuită cu atît realism al iluziei, încît faptele par a se dezlănțui aievea. Îmbrățișînd toată realitatea, străbătînd cuceritor prin aleele subconștientului, sau desfătîndu-se în jocul fanteziei — în centrul romanului modern vom găsi, cu predilecție, pe om.

Romantismul a cunoscut romanul ca o confesiune lirică sau ca temă declamatoare, în jurul sentimentelor nobile; e meritul realismului de a fi dat primele creațiuni epice: Balzac e primul mare făuritor de oameni, prin „concurență cu starea civilă“. Din antichitate, se apropie mai mult de roman realismul *Iliadei* și idilicul uman din *Daphnis și Chloe*.

Romanul se alimentează din marele bazin al vieții; obiectiv prin materialul din care pornește, el redă succesiunea fizionomiei interioare a dife-

ritelor epoci istorice ; nu e însă o copie a realității : aceasta cade în sarcina istoriei politice și sociale. Romanul, cu metode diferite, mulează-n pastă umană o infinitate de categorii psihice : Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Proust, Gide — purced dintr-un vast teren comun, se diferențiază însă prin unghiul de viziune personală aplicat realității. Tehnica fiecăruia e un aliat, un mijloc de expresie al viziunii personale.

Societatea burgheză, prin aspectul ei economic destul de omogen, pare o mare uniformă ; de fapt, individualismul lumii moderne complică realitatea în atâtea aspecte, încît romanul organizat pe grup, ca gen, devine o icoană multiplă a realității variate ; în cea mai obiectivă formă literară se realizează nenumărate prisme temperamentale diferențiate.

Albert Thibaudet, acest ingenios arhitect al criticei, a construit o serie de coridoare, urmărind itinerariul romanului modern, mai ales francez ; cartea lui, *Le liseur de romans*, nu e o dogmatizare a genului, ci numai o sistematizare prețioasă a lui. În varietatea speciilor, sunt însă caractere comune ale categoriei generale ce le însumează. Noi le credem reduse la două ; creația și tehnica ; cea dintîi realizează legile genului, cealaltă e vehiculul necesar prin care romancierul își înseamnă-n personaje subiectivismul animator al viziunii sale despre lume, în care concentrează eroi și eroine, pentru o demonstrație artistică. Tehnica — cu o noțiune mai uzitată „metoda“ — de asemenea e instrumentul prin care creatorul epic pătrunde-n straturi psihologice noi și complicate ; cu ajutorul ei le anexează artei, le elucidează și

le distribuie în raporturi originale, constituind lumi dispuse pe planurile mereu schimbate ale imaginației creatoare. Juxtapunerea episodică a romanului naturalist, psihologismul lui Proust sau coborîrea-n subteranele „actului pur“ a lui Dostoievski, pornind din realitatea vie, dar amorfă sau prea uniplană, au construit universuri pe legile diferențiate ale creației estetice.

Conștiința literară contemporană se realizează eminent în roman ; de la marea afirmare individualistă a dramei ibseniene, teatrul a cedat pasul epicii, cu toată existența unui Shaw, Pirandello — sau a exuberanților expresioniști germani. Invazia romanului e o acaparare, dar nu și o epuizare impusă genului ; pulverizarea în subdiviziuni sau în confuzia cu alte genuri s-a înregistrat, cu îngrijorare, de păzitorii credincioși ai dogmelor critice. O recoltă luxuriantă nu e însă totdeauna o secătuire a solului ; departe de a prevedea sterilizarea pămîntului din care rodește, în devierile mării lui vegetații vedem triumful unui gen care a înăbușit pe celelalte.

În măsura în care acestuia anecdota îi aparține bogat, lirismul s-a refugiat în „poezia pură“ ; s-a concentrat în esențe spirituale, contrastînd violent cu tot ce l-ar face să aibă contingențe cu romanul. Disocierea contemporană dintre proză și poezie a mers pînă la diferențe de natură, nu numai la simple deosebiri formale ; tehnica lirică s-a complicat, pentru a se elibera de tehnica epică.

În preajma apariției epopeii proustiane, d. N. Davidescu constata agonia romanului și înlocuirea

lui prin nuvelă și lirism ; iar nu demult, d. Ovid Densusianu, pornind de la accelerarea ritmului vieții contemporane și de la absorbția individului în viața practică, întrezărea o societate de comivoiajori grăbiți, ce-și smulg clipele de bucurie artistică, între două trenuri, străbătînd distrați paginile unei nuvele scurte, superficiale.

Faptele istoriei literare vorbesc categoric în contra acestei prevederi : romanul, izvorînd din viață, se-ntretaie cu ea ; prielnică în cel mai înalt grad eflorescenței lui — societatea actuală, agitată de tendinși variate și multiple, biciuită de utopii sau înăbușată în reacțiuni, e un cîmp primitor pentru toate experiențele. Din contra, nuvela e un gen istovit, sau, mai just, asimilat și crescut, de la criza unui moment de slab șuvoi interior, la proporția fluviului epopeic.

Însăși literatura noastră e în consonanță cu aspectul comun contemporan ; copleșitoarea cantitate de nuvele din perioada sămănătoristă, antebelică, s-a diminuat rapid ; aproape fiecare prozator își cugetă romanul său, dacă nu l-a realizat sau dacă nu și-a concentrat chiar toată energia în acest domeniu.

În evoluție spre o supremație aproape îndeplinită, romanul nostru a avut să lupte în contra a două mari impedimente : documentul pitoresc sau pur înregistrator, și lirismul, ce marca mai adesea un tendenționism transformat în pledoarie socială, cînd nu era mărturia directă a lipsei de creație obiectivă.

De la Filimon, pictor colorat și îndrăzneț al societății fanariote, dar scriitor stîngaci și incurcat în rețelele stereotipe ale unui romantism în gus-

tul obștesc al vremii, trecînd prin lirismul d-lui Sadoveanu, furișat în trecut și evocator al naturii, ca și prin naturalismul său fărămitat în episodic fără analiză interioară, sau prin agresiunea tendențioasă a rudimentului de psihologie a lui Vlahuță și poposînd lingă seninul ochi de viață din opera lui Duiliu Zamfirescu, romanul românesc rămîne încă o enigmă. Slavici și Agârbiceanu, cu o intrieșă greoi condusă, o psihologie superficială, naivă sau conventională, înăbușesc creația liberă în moralism optimist sau posomorît ; prin peisajul local și orizontul limitat al personajilor, constituiesc flora regionalistă a genului ; iar tezismul d-lui Sandu-Aldea din *Două neamuri*, cade într-o zonă analoagă : tot astfel recenta schiță de roman, *Voica*, a d-rei Henriette Stahl.

Între alte cuceriri, decada postbelică a literaturii noastre consemnează și triumful, dominant prin creație și tehnică, al frescei epopeice.

Semnămul l-a dat d. Liviu Rebreanu, prin definiția emancipare a romanului, de document și lirism : construind pe dimensiuni mari, d. Rebreanu aduce aspectul creației-bloc, de tehnică balzaciană (*Ion*) — sau își strînge fibrele de atenție în analiza crizei morale, a cazului de constituție, metodic și bogat înlăntuit, halucinant prin tenebrele lui interioare (*Pădurea spînzuraților*). Mai umbrit, fiindcă alternează cu multipla frescă socială, și mai schematic, fiindcă eroul e un rudimentar — procedeul apare și în *Ion*, construit dramatic pe axa personajului central.

Saturată de analiză, literatura d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, de la lirism prodigios în senzații și complex în intelectualitate, prin eliminare

și evoluție, s-a organizat, în *Fecioarele despletite*, dar mai ales în *Concert din muzică de Bach*, în viziunea epică de o disecție subtilă prin rafinament, intelectualizată prin material și neegalată sub acest aspect, în biruitorul convoi al roman-cierilor noștri. Ceea ce a încercat Duiliu Zamfirescu să împămîntenească (*Lydda, Anna*) — sau a naufragiat în prolixitate emfatică d. Corneliu Moldovanu (*Purgatoriul*), d-na Papadat-Bengescu a realizat recent, plin de perspective.

D. F. Aderca, studiind o transfuziune socială (*D-ra din str. Neptun*) sau numai analizînd lucid și cu multă acuitate senzații lubrice (*Țapul, Omul descompus*), pictează peisagii și sculptează fizionomii în jurul capricioaselor forme ale instinctului sexual.

Cu stăruinți prea accentuate asupra mediului social, cu titlul de prea obedientă documentare, pe planul tranziției istorice, d. N. Davidescu ne-a dat monografia descompunerii partidului conservator (*Conservator et. Comp.*); d. Dem. Teodorescu, cu vervă realistă, subiectivă, ne-a dat tabloul frămîntărilor din epoca neutralității (*În cetea idealului*); în raza acelorași preocupări, d. Cezar Petrescu, după o manifestare lirică neo-sămănătoristă, în care filonul d-lui Sadoveanu de inadaptare socială era trecut în medii mai intelectualizate ce permit analiza psihologică în roman, sub masca personagiilor, deghizează încă pleadoarii și rechizitorii. În sfîrșit, d. Ionel Teodoreanu, evoluat de la nuvela lirică la roman, a anexat literaturii noastre un strat virgin: psihologia infantilă, realizată însă într-o formulă luxuriant lirică și de un static monoton.

Romanul d-lui I. Minulescu, *Roșu, galben și albăstru*, operă de vervă satirică și de virtuozitate a formei, se abate de la creație, prin derogarea realității în simplu decor grotesc; iar naturalismul exterior și excesiv din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* al d-lui C. Ardeleanu mărturisește un efort de lărgire a cercului de inspirație epică.

Consolidarea genului corespunde cu ecloziunea lui; după realizările lirice, se pare că intrăm în contemporaneitatea larg creatoare prin brusca irupere a fluxului epic. În lumina creației și prin dexteritatea tehnică, cohorta eroică a romancierilor noștri poate statornici speranțe ce rămîn a fi egale dacă nu depășite.

„Sburătorul“, an. IV, nr. 6,
decembrie 1926

CONSIDERAȚII ASUPRA ROMANULUI ROMÂNESC

Prin datele artistice de la care pornește, romanul e genul literar în care se reflectă mai mult societatea ; teatrul își poate, la nevoie, resuscita personajii din alte vremi, lăsându-le joc liber pasiunii ; categoria socială — îi e mai puțin necesară ; spectacolul conflictelor interne acaparează, dincolo de mediu, interesul contemplativ al cititorului.

Pe când teatrul satisface principiul creației, prin aspectul intern al eroilor, romanul, cu slaba excepție a monologului interior, bazat integral pe analiză, are un punct comun de intersecție cu istoria : personajii trebuie să aibă o stare civilă ; conturul interior se reliefează mai pregnant prin conturul exterior. Existențele flotante, umbre chinușe agitate pe un zid imaginar, evadează din legile genului, spre regiuni de mister și subiectivism, înrudite cu poezia ; proza romanticilor, de o netăgăduită valoare artistică, e o derogare de la viziunea plastică a romanului.

Pornind din realitatea istorică, proza își capătă prestigiul din mitul ficțiunii ; lumea epică e o su-

perstructură, față de realitatea brută. În momentul social căutăm fixarea unui univers interior cu legile și cataclismele lui, cu perspective de lumini fosforescente în misterul sufletului uman. Pe acest paralelism de construcție, urmărim etapele marilor creații epice ; în roman, atmosfera intimă, a individualului psihic, se desfășoară în atmosfera colectivă a momentului social. Romanul are un suprem mesagiu introspectiv, pe un plan tridimensional ; el e o geometrie în spațiu a sufletului omenesc, pe când poezia e o serie de proiecții de suprafețe concurent originale.

În romanul românesc, materialul e luat din societatea autohtonă, deși metodele sunt alternativ adoptate de la școlile streine ce ne-au influențat ; datele documentare îi aparțin deci ; însă acest merit elementar a întârziat într-o formă stereotipă genul. Romanul românesc e, prin excelență, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății, la care individul se adaptează, prin amoralitate, construind categoria psihică și socială a parvenitului, sau când e învins, prin exces de sensibilitate și individualism pasiv, zugrăvește categoria opusă, a dezadaptatului. Eroul tipic al romanului autohton e un simbol social : invariabil în funcție de mediu, e diagrama lui biologică. În sufletul lui descifrăm nu complicațiile omenescului, căci, fenomen fizic aproape, se compune și se descompune, după normele mecanice sociale, între mimetism sau inadaptare. El nu luptă cu forțele interne proprii ; conflictul cu ambianța îi absoarbe toată energia, fie că va cădea învins, fie că va triumfa. Această lipsă de gratuitate a actelor lui a

人

După cum viziunea lui Filimon, boem jovial și spirit democrat, a fotografiat societatea românească într-un moment cînd se ridica pătura ciocoiască.

Fără varietate, același moment, mai proaspăt și mai zguduitor, îl trăiesc Mihai și Tincuța, brusc despărțiți de o fatalitate tot socială, care duce pe fata lui Murguleț plocon în minile noduroase ale lui Scatiu, iar pe fratele Sașei la studii, care să-i justifice importanța de clasă. Și la Duiliu Zamfirescu, femeia are același rol de intermediu social, de valoare de schimb, ca și la Filimon. Reîntors de la Paris, Mihai nu va încerca o salvare, prin adulter, a celei pe care a iubit-o cîndva; martirajul Tincuței, nobil exemplar feminin, e făcut să pună în evidență grosolănia lui Scatiu: categoria socială prevalează categoria psihică; pe această axă, Duiliu Zamfirescu s-a oprit numai la evocarea intens poetică a iubirii adolescente, moment ce-l

poate conserva ca precursor al d-lui Ionel Teodoreanu.

Cum vedem, sensibilitatea autonomă de social e încă accidentală la Duiliu Zamfirescu.

Procesul se poate urmări și în celelalte romane ; Porția și Comăneșteanu sunt și ei două embleme etnice și sociale : femeia ardeleană, prozaică, dar gospodină și virtuoasă, element de coeziune etică ; bărbatul, aristocrat din vechiul regat, frivol și donjuanesc, totuși cavaler și erou, în timp de grea cumpănă. Categorii, ilustrând două clase sociale (burghezia ardeleană și aristocrația rurală din Muntenia), Porția și Comăneșteanu reprezintă și două categorii etnice, menite să fuzioneze : o anticipare poetică a dezideratului unirii Ardealului cu regatul.

Lui Duiliu Zamfirescu îi revine însă meritul inițial pentru urbanizarea romanului nostru, urbanizare care n-a coincident însă cu o deplină autonomie interioară a personajilor de mediul lor social. Anna anunță tipul de intelectuală emancipată, stăpînă pe destinul ei interior, din opera d-nei Papadat-Bengescu. Însă romanul lui Duiliu Zamfirescu e înecat în descrierea mediului urban, frivol și spiritual ; redus la o serie de „flecăreli“ mondene, fără consecințe creatoare, e străbătut de schițe fugare și de pitoresc social. Tipul e reluat în Lydda, de astă dată o englezoaică, spre a-și justifica parcă emanciparea ; dar romanul e populat cu fantoșe, simboluri abstracte ale unei ideologii, complicată cu inutilă erudiție filozofică și clasicism de Baedeker, în decor roman.

Dezadaptatul social trece însă pe primul plan al eroului de roman ; proletarizarea țaranului, prin industrializare, ca și a orășanului, prin biurocratism, nasc suferinți nouă ; momentul social evoluat schimbă starea civilă a personajilor, le menține însă conceptul interior.

Eminescu face prima emisiune a dezadaptatului superior : Dionis și Toma Nour își acceptă decadența socială, compensînd-o prin metafizică și poezie ; revoltatul eminescian e un teoretician pur ; nemulțumirea lui e de ordine superioară, traducînd mai mult o lezare estetică și un echilibru abstract jignit.

Vlahuță, prin Dan, îl prezintă meschin, abulic și copleșit de materie ; dezadaptatul lui, deși intelectual, e decapitat ; reacționînd numai cu sensibilitatea, nu-și găsește refugiul în abstracție. Dezadaptatul eminescian e un idealist salvat prin cerebralitate, al lui Vlahuță e învins prin apetența socială lipsită de mijlocul de a se satisface ; categoria lui psihică reflectă lupta mai acută pentru existență, într-o societate silită să intre în ritmul civilizației moderne.

Pe aceeași linie, Delavrancea, de la revolta lirică și neputincioasă a eroului vlahuțian, trece la scuza, prin corupția mediului, a lui Cosmin, intelectual ce acceptă compromisul, spre a-și asigura existența. Trubadurul își complică eliminarea din societate, prin mobile patologice și rațiuni intelectuale, în sprijinul anihilării vieții, iar doctorul din *Liniște*, suferind de mania persecuției, își clădește, ca un fiu spiritual al lui Des Esseintes, un mediu artificial.

Deși neinteresant sub aspect artistic, amintim aci și pe Traian Demetrescu la care nevroza sexuală e mai accentuată decât la toți contemporanii săi. În *Iubita* și *Cum iubim*, două travestite jurnale intime, surprindem o nouă față a inadaptabilului: dezadaptarea sexuală, existentă și la Dan.

Cu d. Mihail Sadoveanu, determinismul social anulează orice autonomie a individului față de societate. Astfel, în *Floarea ofilită*, zugrăvind descompunerea morală a unei femei, stabilește un paralelism între anchiloza socială și cea psihologică, iar în *Însemnările lui Neculai Manea* explică dezagregarea intelectualului prin jena biologică de a-și suporta eliberarea de mediu și prin tragică regresie, naufragiind sub autoritarismul unei femei vulgare, simbol al degradării vieții familiale. Impresie ce se degajă și din *Duduia Margareta*, unde eroina se elimină din societate, pe motivul aceleiași lipse de solidaritate a sentimentelor de familie.

În Eudoxiu Bărbat, din *Oameni din lună*, reia psihologia lui Manea, adaptată la un moment postbelic de evoluție a societății românești. Izolat prin inexperiență, Bărbat rezistă numai grație solitarismului, eludând conflictul cu mediul. Chiar în *Venea o moară pe Siret*, unde s-ar crede că pasiunea e mai eliberată de condițiile sociale, în însăși iubirea lui Filotti pentru țărancă Anița (aparent o eliminare a conflictului de clase), trebuie să vedem privilegiul boierului de a-și satisface și sexualitatea, cu identitatea dominantă a instinctului de proprietate telurică.

Cu riscul de a ne abate de la tema noastră centrală, relevăm că însuși Caragiale, deși observator incisiv și moralist pătrunzător în tipul autohton al lui Mitică, urmărește aceeași dezadaptare a individului la societate, pe ordinea intelectuală și a educației sufletești. Complexitatea lui Caragiale stă în diversitatea aspectelor zugrăvite: lipsa de morală socială (*Five o'clock*), de educație familială (*D-nul Goe*, *Tren de plăcere*), confuzia instituțiilor publice cu viața particulară (*Petiție*), dezadaptarea intelectuală la condițiile noii vieți sociale, pictată în rezultatele ei comice.

D. Pătrășcanu urmărește defecțiunile bunului-simț, în raporturile sociale, iar d. Damian Stănoiu, recent, a sfișiat cu acul satirei perdeaua ce ascundea lumea monahicească, învederând metehnele ei de tagmă, după cum cel mai valoros comic contemporan, d. Gh. Brăescu, încorporând artistic comicul profesional din mediul cazon, continuă aceeași schemă. Însăși monografia romanțată, a lui Moș Belea descrie un tip pe latura lui mai mult socială: un general „de modă veche”, anacronic și ridicul prin dezadaptarea la profesie.

Tragic sau comic prezentat, conflictul individului cu societatea și expresia lui de categorie a mediului, străbate ca o coloană vertebrală, toată proza românească.

Inadaptarea, prin sensibilitate, au cîntat-o elegiac Brătescu-Voinești și *Bătrînii* lui Gârleanu. Chiar poeți ca Hogaș, pur descriptivi, ca d. Jean Bart, artiști ca d. Galaction, moraliști ca Slavici și Agârbiceanu, cînd trec spre documentul uman și social, reflectă aceeași luptă dintre om și mediu.

Condițiile primitive ale civilizației noastre ne-au întârziat evoluția spre acceptarea pasiunii umane ca un spectacol pur estetic și mijloc de cunoștință intuitivă a însondabilului din noi.

De la romantismul istoric al prozei lui C. Negruzzi și Al. Odobescu, care exprimă lupta individului cu determinismul istoric, proza românească și-a fixat stratul de exploatare la spectacolul devorării intersociale, unde individul este exponentul mediului, nu al liberului său arbitru.

Trecînd la romanul ce se constituie sub ochii noștri, ne vom opri mai îndelung la opera d-lui Liviu Rebreanu ca un esențial început de emancipare a categoriei psihice de servitutea categoriei sociale. *Ion* e o sinteză a sămănătorismului și totodată înseamnă lichidarea lui. Prin pesimism, liric exprimat, d. Sadoveanu a refăcut nenumărate elegii, în proză, în marginea mizeriei rurale; Sandu-Aldea a complicat ura în contra ciocoiului arivist cu xenofobia, exaltînd forța nudă, consumată în fapt fizic și situații melodramatice. Venind după ei, d. Rebreanu are virtutea să observe lucid ceea ce aceștia văzuseră prin stratul de brumă al lirismului, adăugînd cromatica lor internă la spectacolul obiectiv.

În elementul de frescă, *Ion* redă întreaga geologie a societății noastre rurale. Burghezia e înfățișată prin preotul Belciug, prin învățătorul Herdelea, prin fetele și ginerii lui; țărănimea înstărită, prin Baciul, socrul lui Ion, prin George, rivalul lui, și prin Ana. Nu lipsește, din această galerie, nici decelasatul, reprezentat de cerșetorea Savista. Satul românesc trăiește, în romanul d-lui Rebreanu în exponenții lui tipici, frămîntați de pasiunile ru-

dimentare și limitate ale mediului. Florica și Ion sunt elementele de dezechilibru social: cea dintîi, cu un început de autonomie, ultimul alcătuit dintr-o dublă compoziție sufltească. În ordinea conflictului social, *Ion* descinde din Păturică și din parvenitul fixat de Duiliu Zamfirescu și d. Sadoveanu. Învîingînd socialul, considerînd femeia ca un mijloc al ambiției lui, își complică destinul, prin gratuitatea iubirii pentru Florica. Ion e o efigie, cu ambele reversuri precis încrustate; reprezentînd o categorie socială, parvenitul, se îndreaptă spre viața interioară autonomă.

Roman social și psihologic, *Ion* e forma de tranziție, de la genul autohton, documentar și descriptiv, la genul pur, general omenesc. Prin suflul rudimentar încă al eroului, romanul național, intrat în categoria mare a genului, n-a îmbrățișat brusc o problemă prea complexă; *Ion* e un punct terminal al sămănătorismului, o sinteză statică a lui, pe categorii psihice și sociale — și, din punctul de lichidare, un capăt de nou hotar.

Fresca socială depășește, prin material, sfera sămănătoristă, prin completarea ei cu elemente din burghezia urbană: advocații, politicienii și tipul intelectualului în formație, zugrăvit în Titu.

Sunt, în romanul d-lui Rebreanu două capitale scene simbolice, care exprimă condensat ceea ce n-a reușit să exprime nici un sămănătorist din suflul țaranului român: iubirea mistică de pă-mînt, în scena în care Ion soarbe lacom, cu ochii, țarinile lui Baciul, ce se-ntind pînă în zare, sărutînd, cu evlavie, glia pe care a dorit-o aprig. Iar simțămîntul de integrare în natură sugerat cu infinită poezie în toate imnurile d-lui Sadoveanu,

apare grandios, dar reținut, în scena cînd Ana, la cîmp, naște copilul, fruct copt, cu aceeași impasibilitate ca și rodul pămîntului.

Precum Flaubert, pornind de la tragedia unei provinciale romanțioase, a concretizat o iluzie generală a sufletului uman, bovarysmul, sau Stendhal, plecînd de la tribulațiile senzaționale ale lui Fabriciu și Julien Sorel, a scrutat lucid „ideologia pasională” a individului, rob al senzualității, în slujba căreia își pune inteligența — stabilindu-și o „filozofie” — tot astfel d. Rebreanu și-a constituit succesiv un determinism al categoriei psihice, prin care intuiește viața; echilibrul și dezechilibrul ei stă în voință: Ion se-naltă prin voința de a parveni și e înfrînt, prin contradicția ei, de pasiune; Apostol Bologa acționează sub imboldul voinței subconștiente ca sub imperiul unei hipnoze, apoi se dezagregă prin oboseala tensiunii care-l activase. Puiu Faranga își alege de soție pe țărancă Mădălina, sub spontana selecție a voinței sexuale, pe care, contrariind-o prin uciderea femeii, naufragiază în demență, iar Toma Novac, mînat de aceeași selecție a instinctului, în stratul lui impermeabil de mistică elecțiune, moare ucis, contrariat și el de voința lezată a soțului celei pe care o iubea.

Autonomi de determinismul social, eroii epici ai d-lui Rebreanu sunt determinați numai de psihologia lor.

Prin lirism și rafinament, d-na Hortensia Papadat-Bengescu a contribuit la urbanizarea prozei noastre; prin metodă, se deosebește de sămănătorism, în opera sa subiectivă, numai prin planul de intelectualitate; ca atitudine analoagă e o re-

plică prin materialul de inspirație. Pasul spre obiectivare îl face oscilator prin *Fecioare despletite*, definitiv prin *Concert din muzică de Bach*. Lirică sau epică, diferențierea de sămănătorism constă în psihologism. Lenora și Maxențiu reprezintă cele două axe pe care și-a construit geometria în spațiu a romanului. Fără a prezenta, ca d. Rebreanu, o „filozofie” asupra vieții (oricît s-ar părea paradoxal, gîndindu-ne la mijloacele de expresie ale fiecăruia), romanele d-nei Papadat-Bengescu urmăresc și ele vechiul conflict al individului cu societatea, pe latura convențiilor sociale, a bunei educații și a încrucișării prin mezialianță. În metalul epic al romanelor sale sunt impurități lirice și descriptive; volubilitatea desfășurată de feminista Nory, fanteziile asupra „trupului suflesc”, neobosit debitate de Mini, degenerescența iluminată de inteligență a răutăcioasei Mika-Lé, turpitudinile ipocrite ale lui Rim, în opoziție cu salahoria casnică a Linei, sufletul decrepit al gemenilor Hallipa, intruziunea vulgarității în mediul rafinat, prin Sia, dar mai ales prin Ada și Lică Trubadurul, dezbat implicit problema adaptării individului la factorul social. Rolul bunelor maniere și al distincției sufletești, obsesie limitată și puțin snobă, integrează și epica d-nei Papadat-Bengescu în caracterul general al prozei autohtone și îi luminează problematica esențial feminină.

Comparativ cu d. Rebreanu, îi poate opune, ca valori sufletești, eliberate de determinism social, saturate de analism, dar fără perspectivele ideologice asupra vieții — numai figura originală a

lui Maxențiu și, pînă la un punct, pe enigmatica Lenora.

Lică Trubadurul și Ada descind din tradiționala categorie a parvenitului autohton, observația socială a d-nei Papadat-Bengescu fiind originală prin societatea descrisă.

D. F. Aderca e singurul scriitor care practică monologul interior. Eliberat de sociologie, chiar cînd pictura mediului e voluntar urmărită, ca în *Domnișoara din str. Neptun*, d. Aderca și-a constituit obsesiv, monoman, o ideologie pansexuală : omul e o victimă roasă de cancerul libidinei. Pe această singură categorie psihică, e cel mai lucid analist din scrisul contemporan.

Sub fantezia grotescă din *Roșu, galben și albastru* și sub jocul de stil „delteist“, d. Ion Minulescu descrie în Mircea Băleanu același tip național, victorios în lupta socială, ambuscat și profitor de femei ; tipul clasic al lui Mitică, nu mai puțin cinic, dar mai superficial realizat, dormitează și în eroul d-lui Minulescu. Lărgind sfera socialului, complicînd-o cu mecanism melodramatic, d-nii Cezar Petrescu, Dem. Theodorescu și N. Davidescu merg pe aceeași diagonală, a conflictului dintre individ și societate ; cel dintîi elegiac și sadovenian, ceilalți doi agresivi și caricaturali prin satiră.

Dacă d. Ionel Teodoreanu n-ar fi aplicat, global, metoda poemului în proză la roman, prin psihologia adolescentă a eroilor săi ar fi reprezentat cel mai înaintat pas spre autonomia interioară a personagiilor. Adolescentul, neavînd încă formată conștiința socială, e pradă exclusiv gratuității ac-

telor sale interne. Poet de copleșitoare atmosferă idilică, d. Teodoreanu complinește inabilitatea creatoare prin adeziunea la mediu a micilor săi eroi : „medelenismul“ e cea mai sugestivă atmosferă creată de un scriitor român : pitorescul și documentul social moldovean au însă atîta preponderență în proza *Medelenilor*, încît e prevalată de spiritul vechi al socialului și imixtiunii lirice în categoria epică. Cel mai mînos strat de exploatat, irupția sexualității, a fost întunecat de imagism orgiac și de melodramatic ; minus realizarea artistică, d. Ionel Teodoreanu a adus, în romanul postbelic, cea mai bogată experiență și un material rămas încă în forma lui brută, prin lipsa de maturitate și obiectivism.

Credem că nimeni nu s-a gîndit pînă astăzi să vadă în *Amintirile* lui Ion Creangă un roman ; un roman al vieții rurale moldovenești, construit din mentalitatea folclorică și specific pitorească a țaranului de peste Milcov.

Opera lui Creangă e o mixtură de memorii (propriile sentimente ale autorului, reactualizate din copilărie și învăluite în umor) și o galerie a tipurilor esențiale, de la țară. Mama lui Creangă e femeia română, din popor, superstițioasă, casnică, incultă, dar transpunîndu-și ambiția în copii ; tatăl lui e tipul mediu al țaranului, sceptic, econom, uneori pînă la avariție, și prețuind mai mult simțul practic, decît naivitatea cărturărească. Iată și pe depozitarul tezaurului folcloric, Moș Bodringă, pe părintele Duhu, cărturar și spirit educator, ambițios întru ridicarea neamului, pe David Creangă, preot de modă veche, cu puțină învățătură, dar

cu superstiția cărții, pe dascălul Vasile, iubit de săteni și de copii, pe mătușa Maria, femeia avară și cicălitoare, pe Oșlobanul, băiat cu stare, dar prostănac și obiect de glumă pentru colegi, pe Iri-nuca, gazdă sărmană și expusă tuturor pagubelor aduse de niște copii bezmetici, în sfârșit, pe Smă-rândița popii, fată sprintărea, deșteaptă, cu precoce instinct feminin.

Specific prin material, prin limbă, prin atmosferă, Creangă e maestrul admirat a d-lui Sado-veanu, în nota de primitivism și pentru sensibilitatea lui moldovenească. Sinteză a unei fracțiuni etnice, în romanul folcloric al *Amintirilor* vedem modelul romanului regionalist; din matca lui s-au desprins Slavici, Agârbiceanu și *Voica* d-rei Stahl, care e o monografie a mentalității rurale; prin afluență cu proza sadoveniană, a deschis calea romanului regionalist, continuat de d-ra Lucia Mantu și de d. Popescu-Telega.

Ca și poezia regionalistă, romanul de aceeași specie derivă din sămănătorism și, în plus, din literatură eminent regională a lui Ion Creangă.

Titu Maiorescu emițind „teoria romanului poran” a ridicat o categorie tranzitorie a romanului nostru la o lege a genului. Dintr-o observație justă, pe principiul evoluționist al treptelor creatoare a conștiinței naționale, a clădit o teorie falsă. Dealtfel, Maiorescu era strein de marele roman rus și privea cu rezerve „romanele naturaliste de specia Balzac-Flaubert-Zola”. Pe o proprie insuficiență de orientare literară sau de gust limitat, a teoretizat prima formă a romanului nostru:

aceea a categoriei psihice a individului exponent al clasei sociale.

Romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială; forma lui cea mai înaltă, epopeea proustiană, deschide calea „romanului pur”, instrument de adîncire în misterul eului uman.

Emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală, prin autonomia internă a personagiilor.

„Kalende”, an. I, nr. 1, 2, noiembrie,
decembrie 1928

REALISM ȘI CONSTRUCȚIE EPICĂ ÎN ROMAN

În veacul al XIX-lea, romanul nostru abia începe ; cu Bolintineanu și Filimon, cu Duiliu Zamfirescu și Vlahuță, începe de fiecare dată. Afară de *Ciocoii vechi și noi* și de *Viața la țară* — *Elena*, *Manoil* și *Dan* sunt date de istorie literară, puncte de plecare în evoluția unui gen care abia după 1918 se afirmă cu vigoare și varietate. Și încă, romanul lui Filimon este, pentru noi, mai mult un pitoresc document de epocă decît o realizare ; acțiunea și caracterele, stilul și atitudinea directă a scriitorului sfărîmă romanul propriu-zis. Fresca „ciocoilor“ de regim vechi și nou a suferit avariile vremii și ne interesează numai parțial.

Filimon are totuși o intuiție excepțională a vieții sociale și este capul de linie al unei prelungite posterități ; ceea ce numim „roman social“ purcede, cu toate meritele și scăderile, din opera lui, care înseamnă, astfel, un moment capital în evoluția genului. Cu mijloace dramatice strălucite, Caragiale, în aspectul sociologic al comediilor, duce mai departe intuiția lui Filimon, adîncind-o, multiplicînd-o pe mai multe planuri ; ariviștii lui

se-nmulțesc, aplicîndu-și ambiția la domeniul public, ca o consecință firească a libertăților de după 48. Duiliu Zamfirescu alege alt moment social al „ciocoismului“, ca să urmărească ambițioasa carieră a lui Tănase Scațiu, cadrele romanului fiind fixate de intuiția lui Filimon ; chiar Vlahuță, cînd schițează, în *Dan*, silueta unui arivist fără scrupule ca Priboianu, își amintește de Filimon.

Sadoveanu, Dem. Teodorescu, N. Davidescu, N. D. Cocea, Cezar Petrescu și toți romancierii care au tratat același tip, al arivistului, din diferite momente și medii sociale — merg pe urmele lui Filimon, fără să fi creat însă nici unul un tip concret, puternic individualizat, din categoria morală a lui Dinu Păturică.

Romanul nostru epic se zbate între cronică și satiră, de violență subiectivă, perpetuînd *atitudinea* lui Filimon ; produs al unui romantism întîrziat, cînd devine „realist“ rămîne la statistica mediului și la reproducerea platitudinii cotidiene, în cele mai multe cazuri.

Sensul balzacian al realismului se realizează abia în opera lui Rebreanu, în *Ion*, *Pădurea spînzuraților* și *Răscoala* ; *Gorila* se-ntoarce la matca romanului „social“, utilizînd formula obișnuită a speciei.

Numai Creangă, în *Amintiri*, prin elementul realist și social al romanului său regional, scapă printr-o intuiție lucidă a tipurilor, de defectul congenital, observat la prozatorii noștri care lucrează în figuri convenționale și sunt robi ai ideologiei. Creangă are un genial instinct de povestitor și nu-și propune, ca excepțional artist, decît

să observe viața și s-o sintetizeze în individualități de o forță concretă de neuitat.

Singurul arivist izbutit, adică viu, este Ion, din romanul d-lui Rebreanu, fiindcă scriitorul n-a fost preocupat de nici o ideologie. Deși, în totalitate, opera este prolixă, greoaie și recurge la facile situații melodramatice, *Mara* lui Slavici, înainte de romanele lui Rebreanu, intuiește o individualitate epică, în figura eroinei, care înfățișează tot o intuiție de viață și nu o ideologie. Când intervine „moralistul“ în tragedia copiilor Marei, forța epică se rarefiază și romancierul devine convențional și arbitrar. Este drept că Mara nu este o arivistă, ci numai o femeie voluntară și ambițioasă, care-si transpune voința de ridicare pe treapta socială în copii. Realismul lui Slavici este autentic, în punctul de plecare, observația lui este justă, intuiția omului e vie, dar moralistul din el diminuează toate aceste însușiri; în *Budulea taichii*, acest roman în miniatură, mult mai interesant, mai plin decât didacticul și prolixul *Popa Tanda*, supraprețuit de manuale, s-a născut din aceeași intuiție a vieții. Budulea este un individ de o concretă prezență epică, și, față de părintele Trandafir, care este o simplă ilustrare a unei maxime morale, merită să fie socotit mai presus, în ierarhia prozei lui Slavici. De prolixitate n-a scăpat nici aci povestitorul, deși materia epică se preta la o dezvoltare mult mai amplă și mai adâncă. Slavici nu e însă nici un artist, ca Ion Creangă, nici un creator masiv, ca Rebreanu. Povestitor savuros, printr-o naivitate epică apropiată de popor, când vrea să construiască un tip, abundă în detalii nefolositoare sau se concentrează într-un schematism ab-

stract, suprimând etapele de viață caracteristice și caracterizante. Pe cât de vii sunt copilăria și ambianța școlară ale lui Budulea, pe atât de sumar tratate apar episoadele adolescenței și bărbăției lui. Raportat la Mara, Budulea este mai complex, mai adânc și exprimă o viață întreagă, în intențiile și concepția inițială a scriitorului; Mara este construită pe un singur pivot, voința, Budulea însă are o viață interioară mai multiplă și nuanțată. Tipul este totuși ratat, prozatorul oscilând între nuvela lungă și roman.

Epicul este o formulă încă nerealizată deplin în romanul nostru: la Filimon este aparența epică, la Duiliu Zamfirescu, ideologia, care străbate ciclul Comăneștenilor, sărăcește substanța și anemiază creația individualităților; *Viața la țară*, o realizare fericită a temperamentului subiectiv al scriitorului, nu depășește portretul psihologic al personajilor. Creangă în *Amintiri* este primul epic autentic dintre prozatorii veacului trecut. La Slavici, intuiția epică e umbrită de moralistul care moralizează, în loc să observe și să construiască, iar realizarea întregului nu este niciodată atinsă.

Echilibrul din *Viața la țară*, deși cu relativ puțină substanță, este semnul unui artist superior, ca și în *Amintirile* lui Creangă, creator mai adânc decât Duiliu Zamfirescu.

În sfârșit, Rebreanu construiește indivizi, pe un plan social și cu o perspectivă epică mai vastă. Creangă intuiește admirabil copilăria, adolescența și satul, în permanențele lui milenare, atingând, în fond, epopeea. Slavici, din observația mediului sătesc și a tirgului, încearcă să creeze individualități, ca Mara și Budulea, fără să dea senzația de

plenitudine vitală, Duiliu Zamfirescu transpune în portrete delicioase o imagine subiectivă de viață, de sensibilitate calmă și de un proaspăt sentiment al fericirii. Rebreanu vede voința în mișcare a omului, în Ion, în Bologa și în colectivitatea răzvrătită din *Răscoala*; realismul trece de la observație la construcție, făcînd pasul pe care Slavici n-a putut să-l facă deplin, pe care numai Creangă l-a făcut ferm, dar și cu o artă formală superioară și nemuritoare.

„Vremea“, an. XV, nr. 728,
12 decembrie 1943

ROMANUL SUBIECTIV

Sămănătorismul și poporanismul au fost răsfățul schiței, povestirii și nuvelii: M. Sadoveanu, Sandu-Aldea, Gârleanu, Ion Gorun, N. Dunăreanu, Gala Galaction, Delavrancea, Vlahuță, D. D. Pătrășcanu, Jean Bart, Al. Cazaban, Ion Adam, Vasile Savel, Caton Theodorian, N. Pora, I. C. Vissarion, I. Agârbiceanu etc. — au consolidat, în felurite chipuri, nuvela românească; dar au fost și indiciul unei respirații scurte a prozei noastre; nu mai puțin, junimiștii I. Al. Brătescu-Voinești, I. A. Bassarabescu — după Gane, Slavici și I. L. Caragiale — au cultivat schița și nuvela cu o preferință ce a mers pînă la exclusivitate.

Romanul era social și istoric, adică oscila între cronică a vieții contemporane și evocarea poetică a trecutului.

Cu excepția poezilor, a descriptivilor și elegiilor care-au recurs la povestire — schița și nuvela sămănătoristă descind din realismul francez. Înseși tablourile din viața sătească ale lui Vlahuță sunt niște crochiuri realiste, cum sunt și schițele sobre ale lui Ion Gorun. Cazaban, într-o

notație nudă, este tot un realist, atît în povestirile lui vînătorești, cît și-n cele cu subiecte diverse. Pora, într-un anecdotism sec, sau prin macabru și morbid — dă ocol tot realismului. Tablourile fără relief ale lui N. Dunăreanu din viața pescarilor purced din același izvor; realiste sunt și schițele lui Gârleanu, din *Bătrînii*, fiindcă platitudinea vieții, oricîtă duiosie ar învălui-o, este un atribut al realității comune. În *Floare ofilită*, în *Crîșma lui Moș Precu*, în *Ion Ursu* — Sadoveanu își comprimă sensibilitatea romantică, aplicîndu-se la o artă tezistă, în care conflictul dintre intenție și realitate este evident.

Primele nuvele ale lui Rebreanu, din *Golanii*, scrise sub influența lui Gorki și sub regimul veracității sumbre, sunt violent realiste, fără a se adînci în umanitate, ca-n romanele de mai tîrziu.

Legenda despre lirismul sămănătorist și poporanist începe, cu vremea, să se distrame; ceea ce este caracteristic, pentru această epocă a prozei noastre, invadată de schiță și nuvelă — este deficiența de artă, nu atît excesul de lirism. Dovadă că un I. L. Caragiale (cît de realiste sunt *Momentele*!) a rămas să domine epoca, prin compoziția, relieful tipurilor și expresia artistică. Iar dacă majoritatea prozatorilor au sadovenizat, ca limbă, cu rare excepții, au făcut-o stăpîniți de un mare temperament, a cărui ulterioară desfășurare, după ce s-au scuturat de obsesia înfriurilor literare, nu mai are nimic comun cu dogma realistă. Violența pasiunilor, din proza lui Sadoveanu, ține de natură, de un primitivism organic, în care poezia acoperă realitatea brută, transfigurînd-o.

Unei perioade atît de compacte de povestire, schiță și nuvelă realistă, aplicate la ambianța rurală sau orășenească, după 1918 i-a urmat o perioadă de roman subiectiv foarte interesantă. Nu este vorba numai de o evoluție a respirației literare, în proza noastră, ci de o întoarcere de perspectivă, dinafară înăuntru; lumea materială, a senzațiilor directe, a aspectelor descriptive, a tipurilor comune, din sămănătorism și poporanism, începe să satureze pe scriitorii noștri, și-i îndreaptă spre analiza propriului lor eu, spre acel univers mai complex, mai nuanțat și mai tragic, care se revelă prin psihologism. Sămănătorismul și poporanismul sunt antipsihologici; anecdotică și descrierea, fapta văzută și povestită, tipul pitoresc și exterior — circumstanțiază proza din această perioadă; reacția în contra ei vine nu numai pe calea simbolismului, în lirică, dar și pe calea unei proze rafinate, interiorizate, analitice.

Este caracteristic că un critic ca G. Ibrăileanu, care-a promovat o literatură documentară și de tendințe sociale, cînd și-a regăsit propria natură, a scris unul din cele mai bune romane analitice, *Adela*. Psihologia cvadragenarului timid, refutat, în fața femeii, cazuistica lui amoroasă, care traduce un minus de vitalitate și trăiește lăuntric ceea ce eroii sămănătorști trăiau în afară — nu mai are nimic comun cu tipul „inadaptatului“, care-a făcut ravagii în epoca dintre 1880—1900. Subiectivismul se aplică la om, printr-o experiență proprie, nu la o formulă de curent literar; compare oricine *Adela* cu *Dan* al lui Vlahuță, ca să vadă cîtă distanță străbate romanul nostru subiectiv, de la o schiță ratată la o realizare substanțială.

Același lucru se poate spune și despre romanul lui Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana*; gelozia care-l măcinase pe Dan, înnebunit automat, fără rațiuni analitice suficiente, crește în proporția unei obsesii, în studiile analitice ale lui Holban; e drept că viața e uneori pusă pe masa de disecție a unui chirurg exasperat și exasperant care caută parcă un organ intruvabil, dar progresul este incalculabil.

Analismul, pornit din aceleași stranii experiențe individuale, capătă, la d. Camil Petrescu, o acuitate deosebită; gelozia lui Gheorghidiu sau senzualitatea Emiliei, din *Patul lui Procust*, ca și gelozia lui Ladima — dau omului precădere, fiind văzut în resorturile lui cele mai tainice, cu o aspră luciditate.

Aspectele romanului nostru subiectiv nu sunt numai analitice; ne-am ocupat de această față spre a indica progresul de umanizare și de adâncire, prin psihologism, raportându-ne la realismul exterior din perioada sămănătoristă și poporanistă. Ne-am referit la *Dan* al lui Vlahuță ca la un model negativ, fără viabilitate interioară. Vlahuță nu vedea omul în eroul lui subiectiv, ci victima societății, a femeii și a împrejurărilor; eroul romanului analitic, dacă este o victimă, este a naturii lui.

Ceea ce au intuit și Ibrăileanu și Anton Holban și Camil Petrescu — revelînd, prin sensibilitatea și inteligența lor artistică, substanța unor tipuri, nu învelișul lor pitoresc.

„Vremea“, an. XV, nr. 729,
25 decembrie 1943

LIVIU REBREANU

[„ION“, „PADUREA SPINZURAȚILOR“]

Documentar și pitoresc cu uitatul Filimon, idilic cu Duiliu Zamfirescu, tendențios și liric cu Vlahuță, încărcat de culoare picturală și subiectivitate cu Mihail Sadoveanu, romanul românesc își integrează autoritatea de patetică epopee, prin opera masivă a d-lui Liviu Rebreanu.

Pînă la apariția lui *Ion*, d. Rebreanu era o reală, dar neconcludentă promisiune nuvelistică: descoperise stropul de umanitate din masa declașărilor, ridicînd trivialul pînă la potența estetică. Observator obiectiv, cu o viziune limitat realistă, sub scoarța mecanismului fiziologic al personajilor sale tresărea vag seva unei vieți interioare. Odată cu revelația marelui romancier, nuvelele devin un strîmt coridor, ce duce la înțelegerea unei viziuni crescute la proporția unui vast orizont epic.

Mentalitatea dominantă a literaturii noastre e rurală; sămănătorismul a fost punctul culminant de creațiune al spiritului autohton. Scriitorii români selectați din marea masă a anonimilor au

purtat în sine exclusivă cunoaștere a mediului în care s-au născut și format. În forme invertite de romantism decorativ și idilic — n-a fost observată însăși aristocrația de acel ins colectiv care e poporul? Singur Eminescu, iubitorul literaturii populare, cu toată confuzia criticii naționaliste, e universal prin materialul de inspirație, ca și prin valorificarea lui; el intră în atmosfera europeană a marilor lirici din secolul al XIX-lea, rupând lanțurile determinismului autohton. Cu tot exotismul balcanic și ideologia sa internaționalistă, însuși d. Panait Istrati, crescut în aerul cîmpiei dunărene, se înscriează, prin fondul operei sale romantice, narative și fără analiză interioară, mentalității natale. Exaltarea lirică și decorativă din *Haiducii săi* e o regresie la matca spiritului general al literaturii noastre.

Nici d. Liviu Rebreanu n-a pășit dintr-o dată această treaptă de evoluție: *Ion* e epopeea țărânului român, este expresia tipică — în sens clasic — a instinctului central și unic al omului sclav al pămîntului. Prin mijloacele de creație, d. Rebreanu a rupt însă definitiv cu propaganda romantică sau numai politică a sămănătorismului. În locul unei probleme practice, de natură istorică, d-sa aduce o viziune artistică; ideologia pe care-și grefează acțiunea și realizările umane nu mai aparține unui grup, determinat de anumite împrejurări. Psihologia destinderii voluntare de care personajele sale sunt animate e o convingere personală, pe care a transpus-o succesiv în individualități de natură variabilă, ca origine socială și ca împrejurări de manifestare. Ion, Apostol Bologa din *Pădurea spinzuraților*. Toma Novac

din *Adam și Eva* sunt expresia individuală, concretă a unei categorii psihice: voința ca sursă primordială a vieții, dar și ca determinare fatală, prin însăși esența ei de forță. Ion însumează voința nudă, *dincolo de bine și de rău*, minată de fatalitatea iubirii tot atît de oarbe ca și instinctul de proprietate; Bologa — voința ce surprinde, prin adaptare, dar și ucide prin starea ei amorfă, supusă dezagregării, iar Toma Novac — dacă romanul izbutea — reprezintă tendința voluntară de a transcende realitatea, într-o contopire supremă cu spiritul cosmic.

Talentul d-lui Rebreanu impune prin vigoare și varietate (d. Sadoveanu, de pildă, a refăcut, cu resurse infinite, aceeași melopee monocordă ce exaltează forțele naturii). *Ion* e drama unui om, proiectată pe vasta frescă socială a vieții ardelenice; metodic, existența patetică a acestui suflet rudimentar se mișcă, se înnoadă stăruitor, făcîndu-și drum ca un șuvoi de apă pe dedesubtul unui bloc străveziu. Pînă la capătul suprem al evoluției lui lente, amănuntele vieții deschid larg cîmpul vizual, personajele foiesc cu iluzia realității, ridicîndu-se la proporții epopeice: romanul se apropie de sursa lui originară. Viața pură, condusă numai de legile ei interioare, își sapă aspectul în contururi de bloc; viziunea artistului e un fragment desprins din armonia întregului cosmic. Impasibil, suveran pe mijloacele sale de realizare, autorul se supune la obiect cu detașarea completă a unei conștiințe exterioare; creatorul e un arhitect, căruia nu i-a rămas pe frontispiciul operei decît iscălitura. Oamenii se nasc, speră,

iubesc și mor cu regularitatea stupidă a unei fatalități supradeterminate; cititorul are un moment iluzia că el însuși e un ins confundat în complexul evenimentelor, minat de aceeași lege implacabilă. Magia mitului artistic e de o sugestie unică în romanul d-lui Rebreanu și în literatura noastră.

În *Pădurea spînzuraților* problema pe care d. Rebreanu o rezolvă și-a mutat axa de orientare din lumea externă, a conflictului dramatic constituit în *Ion*, în tenebrele conștiinței bolnave a lui Apostol Bologa. Romanul e de o concentrare strînsă în compoziție; cu neînsemnate devieri de stări extatice, de misticism subiectiv, peste care flutură umbra uriașă a lui Dostoievski, își încordează apoi ritmul alert, halucinant, de prăbușire iremediabilă în haosul unei voințe disolute. De la fresca epopeică, d. Rebreanu a trecut, cu aceeași impresionantă personalitate, la romanul de analiză. Realismul său se completează prin alocarea destinelor interioare la viziunea plastică a existenței umane.

Prin valoarea internă a operei, d. Rebreanu e astăzi cea mai autoritară fizionomie artistică în proză; prin vigoarea creațiunii e adevăratul inițiator al romanului nostru, în expresia lui de gen literar obiectiv, detașat de sensibilitatea scriitorului; prin estetica sa, neviciată de contingentele tendenționismului, reprezintă punctul de frontieră a unei epoci literare, în care artistul s-a emancipat, prin individualitatea lui, de atmosfera elementelor gregare.

„Viața literară“, an. I, nr. 15, 29
mai 1926

LIVIU REBREANU:

„CIULEANDRA“

Pe deosebitele planuri ale activității umane, în lupta energiei de a se cristaliza în forme variate, există un principiu de identitate cu sine ce rareori se dezmințe: natura e avară în căile prin care-și distilează vitalitatea; diversă în aparență, ea își menține prestigiul generator prin limitarea lui în aceleași esențe: prin bobul de muștar sau prin vigoarea stejarului, își împarte energia pe categorii, depășindu-se doar în puterea lor de expresivitate.

Procesul poate fi ușor transpus și la normele creației poetice: viziunea artistică a d-lui Liviu Rebreanu traduce viața într-o laborioasă și implacabilă măcinare de forțe. De la vasta frescă umană din *Ion*, ce reprezintă echilibrul dramatizat al destinelor fără putință de abatere, la halucinantă tragedie de conștiință din *Pădurea spînzuraților*, trecînd prin coridoarele cu artificială circulație ale celor șapte nuvele din *Adam și Eva* și pînă la *Ciuleandra*, d. Rebreanu descifrează soarta indivizilor prin unghiul reductibil la unitate al unui

realism patetic de un egal fior creator. Ca într-un scenariu reînnoit, în opera celui mai mare roman-cier al nostru se joacă drama multiplicată a existenței, interceptată de un spirit centralizator ; dar în colecția plină de pondere a acestui creator de viață putem deosebi procedee hotărît distinctiv de la un roman la altul ; astfel *Ion*, în aspectul de masivitate porcede din metoda plastică balzaciană, împletită cu amănuntul aglomerat de tehnică zolistă ; pe același trunchi de realism, *Pădurea spînzuraților* se alimentează din analisisul precipitat al unei psihoze spre disoluție, asimilînd procedee dostoevskiene. În timp ce *Adam și Eva* frînge elanul unei ascensiuni în domeniul fantasticului. În *Ciuleandra*, scriitorul descoperă terenul aspru și impresionant prin invazia psihozei ce intoxică iremediabil un suflet.

Prin economia narativă a personagiilor, *Ciuleandra* e mai mult o nuvelă dezvoltată decît un roman : prin izolarea fiorului de viață în destinul neiertător al unui singur personaj, reprezintă o schematizare epică ; faptele exterioare interesează numai ca puncte de plecare pentru mutația dramei în planul pur psihologic ; dintre ele numai unul e încărcat de consecințe : asasinarea Mădălinei de către Puiu Faranga. Ceea ce era viziune realistă a ambianței în *Ion* și *Pădurea spînzuraților* se estompează aci în linii sumare, reduse pînă la convențional ; căci și Tante Tilda (reminiscentă din d. Sadoveanu, amintind pe sora lui Filoti din *Venea o moară...*), și hieraticul Policarp Faranga, și doctorul Ursu (a cărui identitate de nume cu a firii indică un vetust procedeu roman-

tic, deopotrivă utilizat de d. Sadoveanu în tinerestile sale povestiri eroice) se cufundă cu toții în negura unei esențiale lipse de viabilitate ; din personagiile de al doilea ordin, numai agentul Leahu și mama Mădălinei respiră suflul unei pitorești și rurale existențe. Dar acest deficit de creație e, desigur, impus de scopul central al nuvelei, de acea înlăntuită, viguroasă și patetică luptă cu obsesia Mădălinei (umbră lilială, parfumînd tragica prăbușire a lui Faranga, cu impalpabilă, dar halucinantă prezentă) și care-l duce la izbăvirea crimei prin o cotropitoare demență. În jurul neraționalității dorinței de a-și retrăi aievea clipele de fulgerătoare iubire pentru țărănuța Mădălina, urbanizată și devenind apoi soția lui, în absurdă trudă de a-și rememora melodia și jocul furtunatec al Ciuleandrei, se-ncurcă, magistral, arabescurile capricioase ale obsesiei ce-i acopăr, cu limbile ei de foc, conștiința fără axă stabilă. În această aglomerare impresionantă, în neîndurata disoluție a spiritului său bolnav, se consemnează exaltarea creatoare a scriitorului ; convenționalismul celorlalte personaje se justifică astfel, căci pe subreda lor agitație își pune definitiv stăpînire drama lăuntrică a lui Puiu Faranga ; ceea ce părea slăbiciune apare în realitate ca un procedeu voluntar ; îl găsim și la alți scriitori și ne amintim de Domnișoara Elsa a lui Schnitzler, unde accentul cade pe invazia subconștientă a spaimei ce cuprinde pe eroină, din momentul în care gestul ei de sacrificiu poate fi interpretat, printr-un stupid accident, ca un desfrîu clandestin ; în ambele opere remușcarea crește

disproporționat, înghițind în undele ei dezordonate echilibrul conștiinței.

Ceea ce avem de imputat d-lui Rebreanu e numai procedeul senzațional, melodramatic, al motivării asasinatului lui Faranga, prin confruntarea intenționat fortuită cu doctorul Ursu, căruia îi răpise, fără să știe, pe Mădălina și liniștea interioară; căci ar fi fost de ajuns ca directorul sanatoriului, prieten de școală cu bătrînul Policarp, să se întoarcă din misiune, luînd pe falsul bolnav sub directă lui îngrijire, sau ar fi fost suficient ca Puiu să fie sustras mai devreme de sub influența nefastă a lui Ursu, ca astfel să nu mai înnebunească.

Amplu și adînc zugrăvită, psihoza lui rămîne însă factice motivată prin datele ei melodramatice. Tot aci remarcăm și similitudinea mecanismului psihologic repetat de d. Rebreanu în structura a două din personagiile sale: după cum, semn al fatalității, Bologa e urmărit de obsesia spînzurătorii, prin care va termina și el, tot astfel Faranșea e capturat de demență prin obsesia (e drept, aci esențială și mai intensă) dansului jucat cu Mădălina. Sufletește înrudiți, eroii trebuie să-și reliefeze însă psihologia prin procedee variate; astfel, ușor, apare clișeul; ceea ce nu e cazul d-lui Rebreanu, căci observația noastră trebuie luată mai mult ca o prezervare, după cum tot sub aceeași explicație, scriitorul ar trebui să extirpeze supărătoarea repetire a cuvîntului „baremi“ (existent cu multă frecvență și în *Adam și Eva*), și care prezintă dublul dezavantagiu de a fi un tic stilistic și o expresie inestetică.

Cu aceste rezerve, *Ciuleandra* rămîne totuși una din cele mai viguroase nuvele din literatura contemporană și încă o pildă vie de profunzimea și complexitatea creatoare a unui mare prozator, punct de nouă și veritabilă restaurare a epicei noastre.

„Viața literară“, an. III, nr. 63—70,
24 decembrie 1927

LIVIU REBREANU :

„RĂSCOALA“

În *Ion*, satul ardelean trăiește într-o serie de tipuri secundare, văzute cu un ochi lucid, de un realism care însumează forma cea mai deplină de obiectivitate din tot romanul național. Epopee minoră, dar pulsînd de viață, această frescă rurală din prima operă de mare realizare a d-lui Rebreanu alcătuiește fundalul pe care se proiectează drama unei individualități simbolice, a țărânului Ion, avid de pămînt și turburat de iubire în dirza lui voință de posesor.

Realismul din *Ion* este o admirabilă aplicație epică a metodei balzaciene; într-o ambianță de tipuri secundare, dar de pregnant relief și veracitate psihologică, se înalță personalitatea dominatoare a eroului principal, pe axa unor instincte crescute pînă la potență simbolică. Paralel cu figurile țărănești, d. Rebreanu a urmărit și mica burghezie a provinciei ardelenice, ca și pe fruntașii satului, într-o triplă împletire de planuri, între care circulă masiv Ion al Glanetașului.

Există în *Ion* un dramatism de viziune concentrat exclusiv în alternanța instinctelor primului

personagiu. De o structură statică, celelalte fizionomii trăiesc prin forța plastică a creației epice, de o liniște echivalentă cu înfățișarea unor fenomene naturale. Romancierul privește parcă printr-un ochi de sticlă, incoloră și de refracție fără iluzii, o realitate valorificată prin simpla transcriere, neemoțională.

Metoda epică utilizată în *Răscoala*, evocare de aglutinate episoade ale revoluției țărănești din 1907, este o fidelă punere în practică a dogmei realiste a lui Stendhal, a cărei viziune plastică cerea o reducere a imaginii globale în fragmente expresive, statistic concentrate, spre a alcătui un suvoi de fapte care să sugereze o atmosferă.

Primul volum din *Răscoala*, subintitulat *Se mișcă țara!*, este o preparație de cronicar minuțios a unei psihoze colective, care se aprinde cu o intensitate dinamică în volumul secund. I-a trebuit d-lui Rebreanu o narațiune de 300 de pagini ca să ne introducă în atmosfera orașului și în psihologia satului din faza prerevoluționară. Cel dintîi tom al romanului său este o lungă prezentare de tipuri: boierii, arendașii, politicienii, autoritatea civilă și militară, reprezentanții burgheziei urbane și actorii principali ai răscoalei care apar aci și acaparează al doilea tom.

Un ton cenușiu și uniform străbate amănunțita frescă denumită *Se mișcă țara!* Realismul preludiului largei sale evocări înclină cu predicție spre cronica socială; meșteșugul de compoziție al d-lui Rebreanu e atît de echilibrat însă, încît alimentează interesul prin varietatea aspectelor prezentate. Este celebră astăzi spirituala caracterizare, se pare a d-lui Aderca, lansată la

apariția lui *Ion*, că d. Rebreanu e un mare roman-cier abia după 200 de pagini. De data aceasta, limita s-a lărgit cu încă o sută de file, fiindcă *Răscoala*, ca fenomen de perpetuă iluzie artistică, ne prinde în magia ei epică cu deosebire în a doua parte a evocării.

Numai trei figuri prind contur bine definit în primul volum al *Răscoalei*: a bătrînului boier latifundiar Miron Iuga, suflet autoritar, drept, dar impermeabil la orice adiere democratică, a fiului său, Grigore Iuga, fire blajină, resemnată și animat de o puternică justiție umană, dusă pînă la aproape de absența simțului de proprietate personală; în sfîrșit, se reliefează silueta Nadinei, soția lui Grigore, femeie vanitoasă, risipitoare, cochetă și de un aprins senzualism, pe care și-l satisface cu o liniște abuzivă pentru delicatețea bărbatului. În psihologia colectivă a satului, în care individualitățile trăiesc pe mentalitatea unor dorinți generale, aceste trei caractere reprezintă și trei ipostaze diferite ale marelui proprietar agricol. Bătrînul Miron este conservatorul intransigent, refractar vieții orășenești și tendințelor bancare și industriale ale burgheziei urbane, stilp neclintit al tradiției și al autoritarismului față de țărănime. Grigore, cu idei mai înaintate, cu vederi mai moderne în privința exploatării pămîntului, este marele proprietar adaptat la faza industrializării agricole și a producției intensive, admitînd deci și puțința unei diminuări mai raționale a latifundiilor. Nadina însumează toate defectele proprietarului mare, absentelist, cultivator prin intermediul arendașului spoliator al țaranului și de predilecție grec de origină, consumatoare

excesivă de capital mobil, într-o viață de lux și trîndăvie, complet dezadaptată la simțul pămîntului și al peisagiului rustic. D. Rebreanu îi vede pe acești reprezentanți ai marii proprietăți în structura lor biologică, ferm alcătuită, și în complexitatea dialecticii lor subiective. Nici idealizarea bătrînului moșier, prezentat convențional de romanul sămănătorist, nici efuziunea retorică pentru boierul de modă nouă și nici aversiunea pentru absentelistul inuman (ambele deformate de lirismul poporanist) nu întunecă personagiile respective. Cu detașare egală, cu obiectivitate realistă și impasibilitate în evocare, d. Rebreanu lichidează, și în acest aspect, cu metoda tendențioasă sămănătoristă și poporanistă. Miron Iuga își iubeste pămîntul și moare ucis de țărani, cu o logică interioară nedezmîntită; Grigore, cu toată dubla nenorocire care se abate asupra-i, prin moartea tatălui și a soției, nu-și reneagă principiile democratizante, iar Nadina este incapabilă să priceapă ceva din problema socială în care joacă un rol esențial. Desfășurată pe întinsul celor două volume, psihologia lor este rectilinie și observată cu o lucidă extirpare a subiectivismului naratorului.

Al doilea volum din *Răscoala* este de un dinamism atît de intens, încît, prin contrast, subliniază relaxarea prea evidentă a celui dintîi tom. Revoluția este prezentată ca un fenomen de psihoză colectivă. Nu știi din ce se naste, dar îi pre-simți resorturile întîme; n-o vezi în mobilele ei abstracte, dar o simți în realitatea ei palpabilă. Fapt biologic aproape, revolta țaranilor se precipită printr-o serie de scurte și substanțiale epi-

soade, repezi, în alternanța lor, filmate cu o patetică dezlănțuire, logice în legătura lor causală, fatale în determinismul lor reciproc. D. Rebreanu realizează în această parte a romanului său un dramatism de o intensă încordare, fluid ca un șuvoi natural, într-o emoționantă aglomerație de scene, de un realism lucid, stăpîn pe o compoziție savantă și pe o admirabilă obiectivitate. Personagiile trăiesc izolat, dar se luminează din contactul lor neîntrerupt; o circulație subterană între spirite creează ceea ce s-a denumit abstract „psihologia mulțimii“. Nicăieri în proza noastră nu există o atît de magistrală evocare a psihologiei de masă și un delir colectiv mai adînc și plastic realizat. Dacă în *Ion* d. Rebreanu a construit un tip de proporții și volum epic fără comparație în romanul național, în *Răscoala* realizează cu mari resurse imagina unei psihoze, văzută în elementele ei componente și în sinteza unui impresionant suflu de epopee. După cum *Ion* rămîne simbolul apetitului de pămînt al țaranului, tot așa revoluția țaranilor va rămîne categoria sufletească simbolică a unei insurecții.

Cu excepția *Pădurei spînzuraților* și a lui *Ițic Ștrul dezertor*, unde d. Rebreanu analizează cazuri de conștiință, *Ion* și *Răscoala* nu ființează decît pe vigoarea plastică a contururilor unor suflete primitive. Tipurile urbane sunt mai puțin reliefate în viziunea sa. Mediul gazetăresc, în care activează Titu Herdelea, aventurile lui amoroase și atmosfera curții de mahala bucureșteană unde locuiește, siluetele din burghezia orășenească, figura prefectului Baloleanu, a lui Dumescu, a procurorului Grecescu, a lui Brumaru, secătura

mondenă și amant docil, deputatul Gogu Ionescu și alte apariții secundare cad pe al doilea plan al interesului și al siguranței de portretizare a d-lui Rebreanu. Cît de viu este primarul din Amara. Ion Pravilă, apoi plutonierul Boiangiu, învățătorul Dragos, țărani conducători ai răzmeritei, circiumarul Busuioc și arendasii moșilor, cu toată psihologia lor rudimentară, față de orășeni! Prefectul Boerescu, înlocuitorul lui Baloleanu, căpitanul Tănăsescu, însărcinat cu înăbușirea revoltei, dacă nu sunt subminați de caricaturizare, ca și d-na Alexandrescu, gazda lui Titu, ca și Mimi, fata ei, cu pasiuni ilegitime tolerate de mamă-sa, sunt totuși mai șterse decît portretul celui mai episodic țaran.

Nadina este oarecum falsificată prin finalul ei: absenteistă, e predestinată să moară în mijlocul țaranilor, înfrățindu-se astfel cu pămîntul.

D. Rebreanu are efectul puternic al scenelor tari, în *Ion*, ca în cunoscuta posedare a Anei, pe cuptor, sau sinuciderea ei. De un realism tragic în sobrietatea lor, aceste două episoade se integrează magistral în atmosfera romanului. Aci scenele de efect ni se par artificioase; castrarea lui Aristide Platamonu, fiul arendașului grec, amator de fete și femei de la țară, și violarea Nadinei de Petre Petre (rural deformat de freudism) ni se par mai mult de efect exterior decît episoade organic integrate în psihologia țaranului. Nici în scenele de tandrețe sau de petrecere mondenă d. Rebreanu nu-și regăsește viziunea și expresia sa fermă. Observații de amănunt, desigur, dar impedimente în lucida sa forță creatoare.

Intenția de a relua firul ciclic din *Ion* prin introducerea lui Titu Herdelea, a preotului Belciug și a fiicei bătrînului Herdelea este puțin justificată, în continuitatea ei logică. Însăși existența lui Titu e atît de periferică romanului, iar evidența lui de *raisonneur* atît de simțită, încît în economia acțiunii ne putem dispensa de ea.

Pentru vigoarea, pateticul și dinamica psihozei colective a revoltei țărănești, *Răscala* d-lui Rebreanu este complementul exact al puterii de creație epică din *Ion*.

„Vremea“, an. VI, nr. 278, 5 martie
1933

IONEL TEODOREANU .

„LA MEDELENI“
(*Hotarul nestatornic*)

Vîrsta eminentamente literară e adolescența ; ea e începutul unei crize interioare, ce duce la liman sau la dezastru. Copilăria e un regim de absență a voinții conștiente ; viața e legată, în această etapă, de aspectul ei pur senzorial, acțiunea gravă e invertită în joc, iar expansiunea eului nu se lovește de obstacolul celorlalți semeni.

Copilăria e idilică și naivă, adolescența e orgolioasă sau penibilă, maturitatea e gravă, e tragică sau profund umoristică. Compartimente cu inegală circulație între ele, dintre aceste trei vîrste numai cele două din urmă ating resursele vitale ale omului.

În literatura noastră, numai sentimentalismul călduț al lui Delavrancea a poposit în preajma ei (*Bunicul, Bunica*), Caragiale n-a iubit-o, iar *Amințirile* lui Creangă vorbesc mai mult despre alții, decît despre sine însuși.

D. Ionel Teodoreanu, ridică, larg, vîlul ce ascunde acest imperiu de liliputani. Romanul *La Medeleni* constituie monografia psihică, cam prolix detaliată, a copilăriei.

Pentru noi, obișnuți cu construcția în progresie dramatică a romanului, ce tratează caractere definitiv formate, încercarea de a zugrăvi o epocă în care caracterul e o enigmă pare puțin ciudată. D. Ionel Teodoreanu a înfruntat însă greutatea eroic. Totuși, impresia statornică produsă de opera sa e o monotonie izvorită din aglomerarea de scene analoage, care îți lasă o senzație de stare pe loc; de aci și compoziția amorfă a romanului, în care viața descrisă nu e conștientă de propriile ei resurse voluntare. Caracterul profund static al *Medelenilor* pune într-o lumină eclatantă diferența între natura subiectului, abordat din plin de d. Teodoreanu, și înfățișarea majorității romanelor ce scrutează viața matură.

Căci ce reprezintă, în definitiv, Olguța, Dănuț și Monica, eroii minori ai acestei lumi de joc, de naivitate și pulverizare în amănunte profund depărtate de pulsul grav al existenței? Sunt scheme de temperamente, miniaturi umane, ce se agită serios pentru idei și probleme ce nu sunt nici serioase, nici umoristice, ci născociri ale inexperienței ce definește un caracter în evoluție. Olguța se pare că-și desenează conturul interior, spre o mândrie cochetă și voluntară. Dănuț spre o neli-niște mascată de un aer taciturn, ce îi paralizează voința, iar Monica țese un vis, pe care firea ei sentimentală îl va vedea, poate, destrămat de asperitățile realității. În creșterea lor interioară, sunt numai posibilități de caractere, ființe la a căror vertebrare sufletească asisti, ca la metamorfoza unei larve. Devenirea pur biologică nu prezintă accidente psihice. Micii eroi își constituiesc o atitudine sentimentală definitivă numai în mo-

mentul în care pășesc granița adolescenței; ei lor se formează, ca norii de vară, din vaporii supti de arșița soarelui: fluizi, inconsistenți și amenințați de capriciile intemperiei ambiante. Prin vîrstă Olguța, Dănuț și Monica sunt numai germeni de caractere umane.

Formațiunea unei individualități e un fenomen puțin variat; romanul izolează, în genere, un personaj în plină formațiune, analizîndu-l în funcție de o criză acută, spre un final de disoluție, sau creștere dinamică spre culmea unei victorii. Nici una din aceste două alternative nu-i sunt rezervate copilăriei; fenomen în devenire, ea intră în ordinea evoluției biologice. D. Ionel Teodoreanu a păstrat logica vîrstei; a urmărit-o pînă la un eveniment ce a rupt *continuitatea exterioară* a fenomenelor (plecarea lui Dănuț la liceu, în București) dînd, prin acest final, echivalentul simultan al crizei și al deznodămîntului acțiunii, ce se desfășoară, neconținut pe același plan. Zicem echivalentul, căci criza reală o transpune în sufletul personajilor mature: soții Deleanu, Herr Direktor și moș Gheorghe, care au conștiința că Dănuț a încheiat-o definitiv, cu prima etapă a vieții. Dar criza e numai prin reflex, căci patru persoane reprezintă același aspect sentimental: durerea pentru despărțirea copiilor. Totuși, d. Teodoreanu a zugrăvit cu destul relief figura lui Herr Direktor, a lui moș Gheorghe și silueta delicată a d-nei Deleanu; mai inconsistent e caracterul lui Iorgu Deleanu. Dar, fiindcă natura copilăriei nu oferă o viață intimă independentă, ci se armonizează cu ambianta externă. d. Teodoreanu

a stăruit, în mod logic, cu unele insistențe prea accentuate chiar asupra poeziei mediului domestic al Medelenilor.

În genere, copilăria servește ca pretext de lirism retrospectiv; d. Teodoreanu a actualizat-o în mișcare epică. Aci stă originalitatea efortului său, în realizarea obiectivării unei teme esențial subiective. Succesul — cu toată monotonia unor episoade sau aerul de factice naivitate al unor scene, ce contrastează, brusc, cu acte de o precocitate surprinzătoare — îi aparține elogios autorului.

Am menționat, aiurea, influența pe care Delavrancea o exercită asupra d-sale, încă din volumul *Ulița copilăriei*; departe de a fi înlăturat-o, reapare și în acest roman, mai ales în ipostaza ei de manieră stilistică. E un defect pe care talentul d-sale proaspăt, de un imagism luxuriant, dar iluminat de fosforescențe de o molipsitoare sugestie, ar trebui să-l extirpeze radical.

În dialogul alintat dintre copii și moș Gheorghe, influența merge pînă la accente mimetice, deoarece tonul de incantație monotonă al dialogului lui Delavrancea e integral transpus; și abuzul de alegorii vădește tot aceeași influență.

De un imagism lubric, de o frăgezime necăutată, static în construcție, dar cu o atmosferă poetică originală, *Hotarul nestatornic*, cu toată prolixitatea dăunătoare, e opera unui suav poet în proză.

„Sburătorul“, an. IV, nr. 4, iunie

IONEL TEODOREANU :

„LA MEDELENI“, VOL. II, „DRUMURI“

Așteptam progresul literar al d-lui Teodoreanu, paralel cu evoluția micilor săi eroi. Poezia infantilă, statică pînă la monotonie și orbitoare prin rachetele metaforice, din primul volum, se descompune aci în filmul încărcat de amănunte obositoare, superficial ca psihologie, al tribulațiilor erotice sosite odată cu adolescența lui Dănuț, a Monicăi și ușor turburătoare chiar pentru tonicul temperament al locvacei Olguța. Trecînd categoric la roman, d. Teodoreanu dovedește, în acest volum, o înaptitudine dezolantă, mai întîi, prin lipsa compoziției: cele peste 500 de pagini tîrăsc un leș de situații necaracteristice, care dacă ar fi fost eliminat, opera trebuia redusă la jumătate; în al doilea rînd, prin insuficiența mijloacelor psihologice, suplinite prin verbalism liric, în ton fals patetic, de roman de a doua mînă, și prin repetate exhibiții de scene senzuale ce vor să fie o slabă compensație a adevăratei analize. Fără nici o selecție, d. Teodoreanu scrie despre eroii săi tot ce a văzut și a auzit, tot ce a trăit el însuși, complicînd periferic și inutil ultima

parte a romanului prin cariera bruscă spre profesorat și maturitate a lui Mircea, ale cărui idei literare nu ne interesează, și prin formația de romancier a lui Dănuț, ale cărui idei despre roman iar nu prezintă nici un interes. Centrul de explorare al operei era numai păienjenişul de instincte ce-mpletește, într-un Sabat de obsesiv erotism, atâtea temperamente evolute spre diferențiere: robustul și naivul Dănuț, pudicul timid Mircea, liliala Monica, chiar intemperanta Olguța, senzuala Rodica, Puiu, până la servitoarea Sevas-tița, teren expropriat pentru utilitate obștească, în împrejurările de criză; și d. Teodoreanu s-a oprit de ajuns asupra lor, pendulînd însă între două mari primejdii ce-l țin în limitele dintre artă și marea industrie literară: lirismul și o căutată dozare de confort exterior, de descripție epatantă și de așitare a interesului pentru faptul în sine. Prin însăși natura sa, adolescența, biciuită de închipuire și proaspătă în simțuri, e poetică: o impresie ce radiază din materialul artistic brut; a o poetiza voluntar înseamnă s-o decolorezi; defect de care întreg romanul d-lui Teodoreanu e îmbibat. Poetică prin înfățișare, Monica devine, prin mijloacele sale literare, o siropoasă cromolitografie, toată fada aromă lirică în care plutește dragostea ei cu Dănuț (cu intercalarea parazitată a începuturilor lui literare), expresia interjecțională în care dibuiesc, împing defectele din *Ulița copilăriei* la un supărător manierism stilistic.

Pasagiile lirice servesc de copioase umpluturi poetice, mai adesea de suduri artificiale între două momente; după ce filmează o serie de situații, instinctiv d. Teodoreanu simte nevoia co-

mentarului psihologic; aci intervine convoiul de metafore, risipind în afară o energie care trebuia interiorizată. Astfel, „romanul“ devine o infinită juxtapunere de schițe, pe dedesubtul cărora golul psihologic rămîne virgin.

Creația e escamotată prin peisaj nefolositor, mișcarea interioară prin epistole (mai toți eroii d-lui Teodoreanu scriu nepermis de lung), apoi lanțul se recompune cu aceleași procedee, de-a lungul a 500 împunătoare pagini tipărite. Metaforismul dulceag alternează cu scenele tari; de la primele peregrinări erotice ale lui Dănuț — între Adina Stephano și Ioana Pallă, enigmatică și neașteptată castelană, descinsă parcă din romanele d-lui Victor Eftimiu — și pînă la episodul cu Rodica. O atmosferă afrodiziacă, exalînd din stil, din atitudinea autorului, însoțește fiecare fragment de un invizibil semn făcut cu ochiul, învăluind romanul într-un suspect gust literar. În narațiunea directă, încercată în ultimul capitol, și care ar fi trebuit să fie unitar uzitată, aceste caractere apar și mai evident, vădînd afinitățile stilistice ale d-lui Teodoreanu cu *Purgatoriul* d-lui Corneliu Moldovanu.

Tot farmecul romanului îl formează atmosfera de poezie domestică a ceea ce s-a numit „medelenism“: tipurile de servitori pitorești și credincioși, familia Balmuș, insulă izolată de patriarhalism moldovenesc în mediul bucureștean, silueta ștearsă a d-nei Deleanu, unele personaje cu totul secundare și de o structură simplă, ca Tonel, și prelungirea aceleiași Olguțe monoton de exuberante, împinsă, prin vîrstă, la jocuri mai intelectualizate sau la sport; fiindcă activitatea ei

rămîne tot un joc, aproape nealterat în esență, deși transpus pe un plan nou, Olguța e încă o repercusiune din primul volum. Însă romanele de atmosferă ascund, în însuși principiul lor generator microbul caducității ; d. Teodoreanu, încurajat în acest punct vulnerabil are doi mari dușmani : publicul cititor și pe d. G. Ibrăileanu, a cărui critică torturată în perspectiva celor patru puncte cardinale ale literaturii europene găsea că autorul *Medelenilor* „este tolstoist în crearea vieții umane prin bogăția și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale“, de unde putem deduce că teoria „specificului național“ e bară de foc numai pentru talentul altora și iluzorie piedică atunci cînd e vorba de confuzie a valorilor și hiperbolică exaltare în organizarea pe căprărie literară a *Vieții românești*.

Pentru realele însușiri ale d-lui Ionel Teodoreanu, noi rămînem la poetul din *Ulița copilăriei* și chiar la prima parte din seria *Medelenilor* ; iar pentru scrupulele noastre estetice ne vom adresa adolescenților lui André Gide, recent convertit și el la poporanism de dialectica poporanist dogmatică a d-lui G. Ibrăileanu.

„Sburătorul“, an. IV, nr. 7, ianuarie
1927

IONEL TEODOREANU :

„LA MEDELENI“, VOL. III, „INTRE VINTURI“

Al treilea volum din seria *La Medeleni* încheie ciclul în care s-a desfășurat prolixă monografie a unei familii ; acum, cînd posedăm evoluția completă a eroilor, impresiile noastre despre aptitudinea de romancier a d-lui Teodoreanu capătă o certitudine indiscutabilă : din cele peste 1.000 de pagini, putem desprinde metoda și mijloacele expresive ale scriitorului, fără teama unei pripite anticipări, dar și fără nădejdea unei surprinzătoare devieri. Lectura romanelor d-lui Teodoreanu ne-a copleșit cu o progresie a penibilului, mărturisim, rar întîlnită în proza noastră ; ca identitate de impresie (fără nici o apropiere de ordin artistic), numai Slavici ne-a rezervat inconveniente similare ; dar mirarea noastră crește cu atît mai mult cu cît trilogia *Medelenilor* a întîmpinat cel mai neașteptat succes de librărie și din cariera unui tînăr scriitor, și din analele literelor române ; medelenismul s-a propagat cu iuțeala unei epidemii : lectori care-și îngropaseră visurile în filele venerabile ale lui Bolintineanu și Alecsandri, elevi de ambele sexe, ce suportă lectura

ca o pedeapsă diabolică, studente, anexe frivole ale servietelor în care cursurile își dispută înființarea cu armele de toaletă, ofițeri în mintea cărora fredonează, exclusiv, ultimele melodii popularizate de patefon, atâtea categorii sociale și intelectuale au fraternizat ca într-o obștească Arcadie a gustului; d. Teodoreanu are, incontestabil, masele cititoare de partea sa; parțial, a avut și sufragiile unor critici, care, de data aceasta, s-au identificat cu simțul artistic al colectivității; iar pentru definitivă vulgarizare a sensibilității „medeleniste“, filmarea ar fi ultima și suprema etapă a succesului. Noi credem însă că ne aflăm în fața mai ales a unui fenomen de psihologie socială decît a unui impunător fenomen literar; succesul d-lui Teodoreanu ne dezvăluie, după lectura întregului ciclu, motivele ce l-au determinat. Liric în nuveletele (mai mult poeme) din *Ulița copilăriei*, cu expresia proaspăt imagistă, d. Teodoreanu își alimentea arta din stricte experiențe subiective; trecînd la roman, își fragmentează în etape evoluția psihică a eroilor, urmărind luxuriant prin amănunte și monoton în dinamica epică cele trei compartimente de metamorfoze organice: copilăria, adolescența și zorii maturității. În planul general al scriitorului, autobiografia apare deci ca unica sursă exploataată; nu aci vom încerca să reluăm dezbaterea asupra distincției dintre romanul autobiografic și cel de observație realistă; principal, problema se poate dezbina într-o dualitate inconciliabilă sau într-o egală îndreptățire: teoria se subordonează însă totdeauna faptelor literare. Ceea ce formează un principiu nediscutat de existență artistică e

convertirea în ficțiune, fie a materialului autobiografic, fie a observației brut realiste. Mai presus de materialul divers ca origine stă acest postulat, cerut ca o necesitate funcțională a spiritului: arta e transfigurare, e ridicare pe un plan cu legi proprii.

Dacă, în *Hotarul nestatornic*, autobiografia invadase dominant, procedeul se poate justifica prin necesitatea de a reda, verosimil, psihologia infantilă, prin suprapunere de scene ce individual dau impresia de dinamic, deși totalizate înaltă tomuri de monotonie obositoare. Tonul neîntrerupt de poem în proză, cu profunzime imagistă, de asemenea putea fi acceptat, voind să sugereze frăgezime nealterată, psihologism risipit intuitiv peste lucruri. Din momentul însă în care viața se interiorizează, Dănuț, Olguța și Monica nu mai pot fi viabili prin aceeași aglomerare de metafore: un roman psihologic al adolescenței și altul al maturității nu se pot scrie în stil de poem în proză. De aceea „psihologia“ din *Drumuri* și *Între vînturi* e, în realitate, pură superfetatie imagistă, agrementată cu scene de un senzualism mediocru ca expresie artistică; inaptitudinea congenitală pentru analiză a scriitorului s-a verificat astfel în două întinse romane. Nu contestăm ingeniozitatea și bogăția imagismului d-lui Teodoreanu, ci îi negăm categoric virtutea de a putea susține o construcție complicat epică. Toată psihologia *Medelenilor* se reduce la o succesiune de acte reflexe, desnădăjduit poetizate: Olguța e veselă, urmează citeva pagini de orgiac imagism! Monica e tristă sau visătoare, alte citeva pagini imagiste. Obiec-

tiv, personagiile nu există, cromolitografii cu multiple arabescuri, eroii centrali ai d-lui Teodoreanu sunt cei mai vizi de conținut sufletesc, umbre înecate în joc spumos de imagini. Originalitatea de expresie neadecvată obiectului se transformă astfel într-o imensă excrescență buretoasă: o strîngi, și se reduce la proporții minuscule, copilărești.

Între imagismul exterior, ce maschează lipsa capacității de analiză, se interpune transcrierea autobiografică, dezordonată, și un pitoresc mediocru, tot cu notație imagistă; pe sute de pagini se întinde jurnalul nud al formației multiple a lui Dănuț: sexuale, sentimentale; apoi vicisitudinile inițierii în profesia de avocat, prima descindere în mijlocul pledoariilor (cu desfășurarea tuturor pieselor unui proces de viol), ca într-un film de cinematograf, se succede o vizită la cabaret, cu descrieri inutile pentru economia romanului și psihologia lui Dănuț; imediat, cîteva tirade elogiase la adresa Iașilor, a trecutului său patriarhal, tot cu inutile defilări de umbre ilustre (Eminescu, Creangă, Panu etc.), după cum inevitabilă ponegrire a capitalei. Neputînd crea, d. Teodoreanu copiază tot: platitudine, platitudine de jurnal de colegian, scăpat furtiv din internat și privind cu ochi uimiți spectacolul comun, dar interzis al vieții! Și în mijlocul acestui inestetic ciclon se răsfată debutul scriitoricesc al lui Dănuț, cu transcrieri de inoportune compoziții, cu variantele lor și mai ales cu acea transparentă indiscreție a vieții de Pafnuțiu ieșean a d-lui Ibrăileanu, cu fobia sa microbiană, cu pelerina-i clasică și viața de studios noctambul, cu fermecătoare

„causerie“, copie alert redată, poate fiindcă modelul e interesant în sine, scriitorul rămînînd cu meritul unei pure reproducții; credem a nu fi departe de adevăr, căci d. Teodoreanu își exprimă astfel entuziasmul direct față de criticul său: „Acest om era directorul, redactorul, colaboratorul, tatăl, mama, fiul, soacra și logodnica revistei *Viața contemporană* pe care-o crease, conducînd-o de cincisprezece ani“ — caracterizare după care e greu să deduci precis funcția d-lui Ibrăileanu, în ordinea spiței familiale, dar cu siguranță îi poți stabili funcția de victimă a stilului d-lui Teodoreanu.

Am amintit mai sus de pitorescul utilizat uneori de scriitor: în descrierea mediului judecătoresc ieșan, în călătoria Olguței la Bălți, după Vania, în noua existență a lui Balmuș, fericit între ascensiunea sa culturală și satisfacțiile conjugale, copios oferite de cucoana Marieta, sau în reparația episodică a lui Tonel [...], d. Ionel Teodoreanu nu trece peste observația simplă, vicioasă, dar mediocră sau ușor afrodiziacă. Iată deci explicația succesului său public.

În evoluția prozei românești, d. Teodoreanu credem însă a fi o diversiune, prin falsa aplicare a poemului în proză, de expresie imagistă, la roman; iar idilicul său de atmosferă, ceea ce constituie „medelenismul“, rămîne, prin deficit artistic, mai mult o dispoziție globală, deși persistentă, decît o atitudine estetic încorporată. Poetul suav, turburător alteori, din *Ulița copilăriei*, nu trebuia să pornească la construcția unui vast edificiu epic de

întinderea trilogiei *Medelenilor*, cu simpla iscusință ingenioasă a micului Dănuț, suveran naiv al fanteziei lui Kami-Mura.

„Viața literară“, an. III, nr 72,
4 februarie 1928

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU :

„CONCERT DIN MUZICA DE BACH“

Bogata operă a d-nei Papadat-Bengescu își schimbă aspectele pe măsura noilor contribuții ; de la lirism inițial și lucida descindere în meandrele eului feminin, dezghiocat de misterul convențional, sau de la confesiunea Porporatei, ce-și destindea zborul pasiunii învăluite în argintul razelor lunare, cu impudoare poetică, în jerbii de frenetic senzualism și grație, am urmărit treptat spectacolul unei conversiuni spre obiectivitate. Umbre inundate de lirism, *Femei între ele*, vădeau o încercare de încorporare artistică a realității. Străbătînd debil prin *Romanul Adrianei*, filonul epic se pulverizează însă în cascadele interioare ale faptelor săvîrșite numai în forul intim ; incidentele externe converg, în ecouri înmiite, spre ecranul subconștientului, avid să-și desfășoare liniile frînte și încurcate. *Balaurul* abia începe a fi o afirmare spre izbînda evadării din sine. Faza lirică a scriitoarei, înecată în senzații multiple, halucinate de extaz și voluptate, tira după efluviile subiectivității un capricios dans stilistic, o neîntreruptă și asimetrică aglomerare de

analiză și de acuitate, incisivă, în taina gineceului capitonat, în genere, de sentimentalism odihnitor.

Cea dintii trecere spre o geometrie încă plană a romanului o realizează *Fecioarele despletite*. Descompunerea dinastiei gospodărești Hallipa, prezentarea familiei Rim, a lui Maxențiu și a prințesei Ada, lunecarea grăbită a lui Lică Trubadurul, dar mai ales concentrarea atenției în jurul Lenoarei — soclul de aur al creației — și al acelei ciudate și atrăgătoare Mika-Lé, formează piatra de hotar dintre trecutul și viitorul literar al d-nei Papadat-Bengescu. Insule răzlețe, dar, în sfârșit consolidate, personagiile plutesc încă înconjurată de apele vechiului lirism, retrase în Mini, neobosită comentatoare a tuturor și a sa însăși, desfășurându-se cu teorii sugestive asupra „trupului sufletesc“, și cu revărsări de transfigurare peste „cetatea vie“ a Bucureștilor. Mini e o lume de senzații și gânduri, nu însă și o ființă : umbră rădăcinoasă dintr-un stadiu anterior al scriitoarei.

Prin *Concert din muzică de Bach*, d-na Papadat-Bengescu smulge biruința geometriei în spațiu, proprie romanului.

Personagiile episodice, reluate în ciclul din *Fecioarele despletite* și trecute aci pe primul plan, își trăiesc viața proprie, independent, în contururi pline și în fapte împlintate în pământul aspru al realității. În jurul concertului, pivot de confluență a tuturor, se țese o triplă dramă a partenerilor simetric distribuiți în structura romanului ; după realizarea formulei de obiectivi-

tate, scriitoarea realizează și arhitectura compoziției.

De o parte, se consumă tragedia lui Maxențiu, neuitată figură, împletită din fire de debilă sensibilitate și maladie ucigătoare, peste care se înalță brutală victorie a Adei și a lui Lică — răsfățat al soartei și al femeilor ; de alta, se destramă vâlul de duplicitate din familia Rim, în care Lina își are partea ei de eroic, sub uniforma bunătăți și înduioșetorului ei sacrificiu, iar automatul solemn Rim demască turpitudini profund contradictorii cu masca lui gravă și comică în același timp. Apoi Sia, vulgară ca aspect și purtare, dar atât de nenorocită, și acel bizar și admirabil dublet al gemenilor Hallipa, degenerescențe ale naturii, în care subzistă doar viclenia și o colaborare dizgrațioasă, prin unghiul etern complimantar al faptelor lor. În sfârșit, idila dintre Elena Drăgănescu și Marcian, curmată în pragul realizărilor, după o persistentă alimentare din atmosfera de vis și muzicalitate. Aceste trei osaturi puternice, prin varietatea personagiilor și a situațiilor, se descompun și se unifică spre centrul de absorbție al unei dispoziții simfonice, analizate cu minuție și finețe, cu bogăție expresivă și intelectualitate, culminând în hipnoza colectivă în care toți sunt prinși la înmormântarea Siei ; iradiere melodică ce fărâmițează și recompune, vâl ce înfășură, dar nu topește conturul de bloc al personagiilor, concertul magic constituie metoda revelatoare a romancierei ; astfel, prin originalitatea instrumentului de creație, acest prim roman autentic al d-nei Papadat-Bengescu se diferențiază de tot ce formează la noi topografia genului.

În *Concert din muzică de Bach* fuzionează două calități, pînă acum separate : analiza luxuriantă și lirica din vechea sa manieră, și creația obiectivă, recent cîștigată. Personagiile nu sunt numai universuri interioare, ci au o stare civilă bine determinată. Fericită evoluție a propriei sale compoziții, talentul d-nei Papadat-Bengescu realizează o complexitate de disecție psihologică ce-i aparține exclusiv : descrierea boalei lui Maxențiu sau agregarea dragostei dintre Elena și Marcian exercită, de data aceasta, o fructuoasă descindere în interiorul figurilor, pe care le vedem, în afară, cu o viață mărită, prin scoaterea la suprafață a jocului aceluia eu subteran, odinioară unic strat de lirică inciziune.

Deși la antipodii prin esența sufletească, prin creație și definitivă replică adusă disputei sămănătoriste, această lucidă scriitoare fără umbră de sentimentalitate și cu un stil de o vigoare virilă, pășește, împreună cu d. Liviu Rebreanu, în fruntea romanului contemporan.

„Viața literară“, an. I, nr. 31, 11 decembrie 1926

H. PAPADAT-BENGESCU :

„*DRUMUL ASCUNS*“

Romanele d-nei Papadat-Bengescu se desfășoară ciclic. În a treia lor etapă, *Drumul ascuns*, reapar cîteva figuri anterioare, unele pe plan secund, altele în centrul acțiunii, pe masa unei amănunțite descompunerii interioare.

În *Concert din muzică de Bach*, finalul schițase un preludiu de așteptare, în destinul celor doi îndrăgostiți, Elena Drăgănescu și muzicantul Marcian, reluați de data aceasta pînă la punctul de limită al evoluției lor sentimentale. Grupul acesta, format din soț, soție și amant, e însă un episod de viață, căci *Drumul ascuns* readuce în atenția noastră pe Lenora, bolnava somptuoasă din *Fecioarele despletite* ; divorțată de Hallipa, îngrijită în sanatoriul bucureștean al doctorului Walter, personagiu nou, Lenora trece nu atît într-o altă viață, cît, mai ales, în ultima fază de descompunere morală și fizică.

Minte somnolentă, vicioasă, dar de o neurastenie consumată în singurătate, Lenora reprezintă un capitol din viața conjugală a lui Walter. E pentru el o necesitate subconștientă, ca un gust

bizar pentru putrefacție, e continuarea unui simț morbid, exersat prin prima și lunga lui legătură cu Salema, soția matură, senzuală și de acută vulgaritate a bancherului Efraim, spirit tolerant, acaparator de afaceri și paravan neclintit, în umbra căruiu tânărul doctor își fortifică arivismul.

Walter nu este numai un banal parvenit, întreținut de senile grații feminine; îl socotim și un caz de clinică. Sărac și ambițios, inteligent și dominator, a fost născut să fie stăpîn; a început însă prin lipsa de personalitate erotică, aservit poftelor unei bătrîne slinoase, acceptată cu o repulsie strangulată, din primul moment. Contactul cu mizeria fiziologică a omului i-a tocit simțul de curăție carnală și i-a adormit scrupulele. Walter n-a avut inițiativa alegerii în iubire; și-l impus, cu cinism calculat, un țel și s-a servit de ce i-a stat în putință să-l ajungă. Numai această deformare patologică îi îndreptățește căsătoria cu Lenora; n-am putea spune că o iubește, fiindcă raporturile lor sunt reci, protocolare, scurte obligații, spre a nu deveni plictiseală stupidă. Viața lor e un contact aproape profesional; doctorul și-a reținut clienta, într-o convalescență nedeterminată, din gustul lui pentru bolnavi și din secreta înclinație pentru descrepitudinea fizică. Nici Lenora nu mai dispune de rezerve erotice. Zeitate mocirloasă, frumusețe în declin, ea trece direct în camera de rezervă, ca o sofa stricată, uitată de sine însăși și de locatari; o readuce în atenția noastră febrilă un cancer ascuns, izbucnit brusc, pestilențial și izbăvitor. De cînd maldia Lenorii e cunoscută, o atmosferă de spital contaminează sufletele tuturor; de-acum ne în-

tilnim numai cu bolnavi, urmăriți pe fișe de observație. După o scurtă revitalizare, înaintea morții, Lenora se descompune, fără remediu: în tot acest timp Walter suferă, dar nu pentru o femeie iubită, ci pentru o durere umană prea apropiată. Agonia și moartea soției îi dau prilej să-și afirme înalta conștiință profesională, cu stăpînire de sine și poate cu ascunsă bucurie de a scăpa de regularitatea unor obligații monotone.

D-na Papadat-Bengescu a văzut în Walter o specie de cinism scuzată de un fel de armonie estetică a masculului triumfător. Patronul sanatoriului e o somitate medicală distantă și înconjurată de mister. Chiar fundamentul de turpitudine al carierei lui, deși cunoscut de toți, e respectat cu superstiție. Doctorul Rim, din *Concert din muzică de Bach*, era un meschin și un ipocrit, fantoșe solemnă, pe un strat de gunoi. Doctorul Walter e complementul lui; cu distincție în cinism și cu dispreț pentru aparențele morale, e un actor abil al propriilor deformații interioare.

În mediul sanatoriului, între cadavrul decorat cu mătăsuri și capitonat cu lene al Lenorii și între prestanța lui Walter, vine să locuiască, din claustrația pensionului, tînăra Coca Aimée, frumusețe de porțelan, ambițioasă, cu vanități atavice și de adolescență. Fiica vitregă a ilustrului doctor cade însă într-o atmosferă neaerată; sanatoriul e o insulă izolată de lume. Dornică de dominație, se folosește de mijloacele materiale ale lui Walter și pătrunde în viața mondenă a capitalei. Un virus ereditar, din obîrșia fostei doamne Hallipa, îi turbură conduita, pe care am fi bănuț-o lineară. Gustul impurității e mai puternic decît

aparenta ei candoare. Instincte nelămurite o leagă de cele două surori Persu, dintre care Minette e o depravată nenorocită, iar Cora, amica ei nedespărțită, îi poartă o dragoste suspectă. Coca Aimée are însă specialitatea bărbaților cu o virilitate plebeiană. Nu i-ar displace șoferul Paul, după cum invincibil se duce după Lică, soțul Adei, prințesa nimfomană din *Concert*; dar „trubadurul“ o respinge brutal, fiindcă se simțea mai comod cu stîrpitura vicioasă Mika-Lé, nume de japoneză dintr-un panopticum decrepit.

Din cauza instinctului de dominație, nici Coca Aimée n-are claritatea alegerii în dragoste. Vîrsta primejdioasă n-o găsește visînd un bărbat, după un joc firesc de imaginație adolescentă; o surprinde ca o secreție internă, care-i otrăvește organismul. Tînăra vanitoasă, care revoluționase viața familiei Walter și a sanatoriului, care cucerește respectul societății de snobi și sportivi, e posedată, ca o pasăre dezorientată, luată subit sub ocrotire, de Bubi Panu, pierde-vară de duzină și donjuan de fete ușurele. Psihologia Cocăi, pe linia ei anormală, e explicabilă pînă aci. Ar fi fost mai adezivă, dacă intenționa vizibil să-l cucerească direct pe Walter; pe doctor îl bănuim mai demult de o probabilă înclinare pentru Aimée. Prețuitor de distincție fizică, diletant în iubire, fiindcă a trăit cu femei repulsive, era firesc să se gîndească la fiica vitregă, cel puțin din necesitatea unei regenerări sufletești. Walter avea nevoie de ea, căci se îndrăgostise de o ființă corectă, cu suflet clar și devotament sincer pentru Lenora și Coca; e vorba de colega ei, germana Hilda, pe care Aimée o umilește silind-o să plece din sanatoriu,

unde venise solicitată. Ce-l atrage pe Walter, în dezordinea fiicei lui vitrege, e același simț pentru viciu, pentru impuritatea care-l intoxicasese pe toată viața. Absența virginității fizice și morale e cuceritoare pentru acest viu tratat de patologie erotică. Cum va fi existența celor doi soți, iată un peisagiu vacant, pentru o eventuală reluare ciclică a romanelor d-nei Papadat-Bengescu. Deocamdată surprindem în intenția scriitoarei o secretă justificare estetică a împerecherii acestor doi vanitoși; exemple de biruitori în viață, se selectează pe înrudiri de voință, nu pe iluzia de completare reciprocă. Intuiție puțin feminină și de o psihologie mai mult abstractă decît reală, fiindcă fixează biologia în creier, în loc s-o vadă în elecțiuni sexuale și subconștiente. Aimée e de o feminitate mută, numai în măsura în care simte nevoia de a fi ocrotită, singură neputînd trăi.

De la subtilitățile de psihologie complicată ale lui Walter și ale Cocăi, d-na Papadat-Bengescu se coboară alternativ și la drama casnică a Elenei cu Drăgănescu. Procesul sufletesc e aci mai simplu. Un soț inferior, luat fără iubire, e părăsit, printr-o dezavantațioasă comparație, pentru muzicantul Marcian. Bolnav de inimă. Drăgănescu speră o reîmpăcare; se duce după Elena, în Elveția, unde plecase cu amantul; cu intenții umane, ea îl îngrijește, deși e hotărîtă să se despartă de el; un incendiu la una din proprietăți îl recheamă în țară pe Drăgănescu, bolnav moral și ruinat organic. Moartea izbăvitoare îl scapă de chinuri, în sanatoriul lui Walter, unde se refugiază toți bolnavii cu predestinație. Destinul celor

doi îngrăgostiți a fost favorabil, lucid ca o lege a naturii. O selecțiune erotică și de suflet unește pe Elena cu Marcian. Estetismul d-nei Papadat-Bengescu e bilateral : de o parte sufletele dominatoare, de alta contemplativii, se regăsesc în satisfacția finală a iubirii.

Invadat de analism minuțios (aci stă feminitatea viziunii scriitoarei), dar cu o luciditate virilă, fără pudoare echivocă, cu un adesea ostenitor pedantism abstract și fără intenții de stil poetic, chiar cu neglijențe formale și numeroase franțuzisme, *Drumul ascuns* e însă cel mai obiectivat tablou anatomic din seria romanelor d-nei Papadat-Bengescu.

„Vremea“, an. V, nr. 236, 8 mai
1932

ROMANCIERA FEMEILOR

[HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU :
„RĂDĂCINI“]

Nu cunosc o mai lucidă cliniciană a amorului, în scrisul nostru feminin, atât de interesant în unele privințe, și atât de bîntuit de confesiuni dramatice, de o mare sinceritate ; dar, pe cîtă vreme experiențele umane ale celorlalte scriitoare sunt strict individuale, experiențele d-nei Bengescu se-ntind pe o arie vastă, aducînd cu ele acea detașare de obiect care e semnul neîndoielnic al romancierului de vocație ; căci, între a romanța o experiență sau o sumă de experiențe erotice și între a expune o serie de planșe anatomice ale iubirii, înseamnă exact diferența dintre un parc și o pădure naturală.

Intuiția sa pornește de la adevăratul substrat al amorului și de la rădăcina lui temperamentală, care este însăși fiziologia. Nu e vorba aci, desigur, decît de fiziologie ca de un determinant al psihologiei, plan pe care se exercită analiza minuțioasă a feminității răvășite de dezastre interioare și configurată de tare de structură. Romanele sale ne divulgă zguduitorul privești a unui adevărat „spital al amorului“, femeia fiind

o bolnavă de mari febre, o martiră ce se consumă pe un nemilos destin interior; realism de mare clasă, care ucide toate convențiile, toate falsele pudicități, smulgînd misterul de pe fața sfinxului.

O simplă trecere-n revistă a figurilor feminine din *Rădăcini* ne va schița, fie și din zbor, o viziune atît de originală și o varietate atît de impunătoare de fiziologii ale iubirii. Să-ncepem așadar cu acea băietană, de o tragică frigiditate, care este întreprinzătoarea Nory; fiică naturală a boierului Baldovin, Nory se-nțelege în primul rînd pe ea, cu o inteligență vie, nemistificată, însoțindu-ne, ca un fel de tainică ambasadoare a roman-ciarei, în toate subteranele pasiunii și deviațiile erotice. Ea însăși ne dă cel mai sincer diagnostic despre sine; dar ochiul ei expert nu se-nșală nici în privința celorlalte semene. Tircoalele ei în jurul prietenelor sunt adevărate expertize psihologice, făcute pe viu și la fața locului.

Prin ea, ca printr-un fir ariadnic, vizităm și pe celelalte paciente ale iubirii. Ea ne destăinuie variațiile geloziei Madonei, soția doctorului Caro, geloasă dintr-o nefericită împuținare vitală; ea ne pune în curent cu toate ciudatele tribulații erotice ale distinsei ei surori, Dia; ea se transformă în soră de caritate, jumătate samariteancă și jumătate curiozitate rece, urmărind deviațiile scrîntelii erotice ale Anetei Pascu; ea ne transmite disprețul pentru Cornelia, mamă-sa, căzută într-o adevărată apatie fizică și morală după pierderea „Boierașului“. Tot în tovărășia ei dăm o raită pe la moșia Elenei Drăgănescu, alcătuindu-ne lucid și fișa ei pasională, alimentată la-nceput din extaz muzical, potolită apoi de prozaismul ei fun-

damental. Și tot Nory ne explică resorturile morale ale eroticei Diei, crescută de Mado, care, deși moartă, e mereu prezentă-n mintea noastră, prin minuțioasa ei investigație. Abil detectiv, cu darul intuiției psihologice, ne aduce din nou în scenă pe degenerata Mika-Lé, ne descurcă firele sufletești ale Moșicăi Mari și ne lămurește gradul de erotism, tabieturile amoroase, ca să zicem astfel, ale boierului Dinu, ale lui Tică Pascu, ale neobositului crai Lică Trubadurul, ale logodnicului Diei Deleanu, ale lui Marcian, amantul Elenei, ale nemulțumitului Caro, pe care-i descifrează cu aceeași ușurință, deși pasiunea ei de anatomistă a iubirii se apleacă, cu precădere, asupra propriului ei sex.

Pentru Nory nu mai există secrete în materie de drame erotice; se achită de misiunea pe care i-a dat-o romanciera cu atîta magistrală putere de analiză și de sinteză, cu atîta bărbătească sinceritate, încît o putem saluta și felicita nu ca pe o ingenioasă ficțiune, dar ca pe însăși reprezentanta autorizată a scriitoarei. D-na Papadat-Bengescu și-a găsit, în Nory, un veritabil șef de clinică; un motiv mai mult să aducem omagiile noastre celei mai lucide și vigilente directoare de sanatoriu din cîte există în literatura noastră în secția ei erotică.

„Spectacolul“, an. I, nr. 1, 19 martie 1939

MIHAIL SADOVEANU :

„ZODIA CANCERULUI SAU VREMEA DUCAI-VODA“

În literatura contemporană, romanul istoric a devenit o specie rară, aproape în dispariție. Explicarea fenomenului se găsește în atitudinea spiritului modern, îndreptat spre complexul problemelor de conștiință. Psihologismul epocii noastre a mutat universul epic în forul interior al omului. Însuși romanul realist, cu toată onoarea în care pune elementele de ambianță socială și deci de pitoresc, se interesează mai mult de omenescul temelor decât de acțiunea exterioară, așa cum înțelege romanul istoric. Acesta trăiește pe două mari anexe : pe aventura războinică și amoroasă și pe prestigiul poetic al timpurilor revolute. Romanul istoric nu poate fi decât romantic ; grija de reconstituire a „culorii locale“ e un scrupul de simplă orientare, și nicidecum o operație științifică. Din câteva rînduri de consemnare cronicăreasă, Costache Negruzzi a creat o atmosferă istorică de mare sugestie și a pus în mișcare, cu organice resorturi, figura sîngerosului Lăpușeanu.

Dintre scriitorii noștri de astăzi, nimeni mai firesc decât d. Mihail Sadoveanu nu ne-ar fi pu-

tut da un roman istoric, după toate normele genului. Mai întii, fiindcă d. Sadoveanu posedă sensibilitatea proaspătă și închipuirea bogată, ce-l introduc într-o lume de primitivism ca într-un domeniu propriu ; apoi însă categoria sensibilității sale e formată din îmbinarea eroicului și a peisagiului succulent ; sufletul său e sufletul baladistului anonim. Neconținut talentul d-lui Sadoveanu s-a desfășurat și a crescut în formula unui romantism inițial, spre care-l îndreptau și temele sale preferate, și marile sale resurse de colorist prin verb. Pînă la apariția *Zodiei Cancerului*, tot d-sa ne-a dat cele mai bune romane istorice ; *Șoimii*, *Neamul Șoimăreștilor* și *Vremuri de bejenie* formează trei mari decoruri, în care stă zugrăvit trecutul nostru, cu exodurile lui dureroase, cu luptele lui omerice, cu instinctele lui războinice și amoroase, alcătuiind icoana unei lumi primitive, cu specifice caractere elementare. Între aceste trei romane, scrise înainte de război, și *Zodia Cancerului* există o deosebire esențială ; ea e, desigur, consecința maturizării talentului d-lui Sadoveanu.

În romanele sale mai tinerești, scriitorul făcea un exces de subiectivism în culoarea descriptivă de care ele erau inundate. Peisagiul incendiat de flacăra lirică abundă în narațiunile sale istorice anterioare, poetizarea voită se răsfată cu tonuri crude, într-o neistovită evocare a codrilor și apelor moldave. În tinerețe, d. Sadoveanu era mai ales cîntărețul pămîntului, pictorul lui cel mai asidu, într-o avalanșă de culori. De aceea și stilul acestor romane e de un impresionism încărcat, după cum întreaga lor atmosferă vibrează de o

nevăzută muzică elegiacă. Poetul încalcă pe povestitor cu o stăruință din care reies mari efecte descriptive. Din lecturile noastre de adolescență, ne urmărește și acum amintirea siluetelor eroice ale d-lui Costea Morocine și Andreiaș Hamură, din *Vremuri de bejenie*, legănându-se în trapul cailor și sfătuindu-se de-a lungul unui interminabil decor, de intensă poezie, cum în puține pagini a mai înălțat evocarea acestui viguros peisagist.

În *Zodia Cancerului* ne întâmpină de la-nceput o sobrietate de stil și o economie de peisagiu poetic, care se mențin în tot cursul celor două volume. Scriitorul nu și-a schimbat perspectivele evocării, dar și-a modificat mijloacele de expresie; nu putem trece peste acest progres în evoluția talentului său; el aduce fluentă în povestire, într-un stil mai potrivit romanului, prin lipsa lui de prea evidente podoabe.

În primele sale romane istorice găsim pe poet, în ultimul pe povestitorul încordat în urmărirea faptelor și precipitarea intrigii. Ingeniozitatea de combinare a episoadelor, dozarea abilă de senzațional în mersul întâmplărilor, pînda neprevăzutului se nădărnicesc armonios împletite în *Zodia Cancerului*. Epoca zugrăvită de d. Sadoveanu e vremea plină de uri ascunse, de comploturi și de neîncetate competiții pentru domnie a lui Duca-vodă. Eroicul și meschinul, umbra și lumina trăiesc din abundență în paginile celor două volume. Fiindcă d. Sadoveanu și-a reprimat aci elanurile lirice, compensează lipsa lor cu o atentă înfățișare a stărilor sociale, a atmosferei locale și a unei artistice încadrări topice a faptelor, dînd astfel romanului o mai puternică iluzie a realității;

și e ceea ce tocmai lipsea vechilor sale romane istorice. Pentru accentuarea caracterului epocii se folosește de un procedeu abil: introducerea abatelui de Marenne (dealtfel o reminiscență după abatele Coignard a lui A. France), solul lui Ludovic al XIV-lea, în trecere spre Stambul, curios de a cunoaște starea Moldovei și util pentru intriga amoroasă dintre prietenul său, beizadea Alecu Ruset, fiul mazilitului Antonie Ruset, și domnița Catrina, fata lui Duca-vodă.

Mizeria poporului, spoliat de lăcomia de dădii a lui Duca, pustierea satelor de leși și tătari, exodul populației spre munți, nesiguranța drumurilor și a sufletelor, într-o epocă de comploturi, de uri hrănite din nemulțumiri străvechi, între domni și boieri, trăiesc cu o sugestivă putere evocatoare pe fundalul fumuriu al vremii. Printre complicațiile iubirii scurte și nefericite dintre Alecu Ruset și domnița Catrina, atmosfera locală e prinsă în caracterele ei generale cu ageră intuiție istorică; romanul depășește astfel limitele poemului descriptiv, devenind sinteza unei epoci, în care se răsfrînge și jocul specific al forțelor ei morale. Între operele sale similare, *Zodia Cancerului* este cel mai bun roman istoric al d-lui Mihail Sadoveanu.

„Vremea“, an. III, nr. 109, 10 aprilie
1930

MIHAIL SADOVEANU :

„LOCUL UNDE NU S-A ÎNTÂMPLAT NIMIC“

Opera d-lui Mihail Sadoveanu reprezintă astăzi exponentul unui curent literar și expresia majoră a unui mod de sensibilitate autohtonă. Un simț cosmic al peisagiului, văzut în aspecte mobile și de o culoare excepțională, o evocare a cadrului, a apelor de munte și a bălții alcătuiesc fizionomia unui mare poet. Fără teamă de exagerare, perspectiva de acum istorică a realizărilor sale ne poate da echivalența unui alt Eminescu, fără sensul marei transcenderi a *Luceafărului*, dar de o expresivitate ce domină întreg sămănătorismul. D. Sadoveanu este, fără îndoială, unul din punctele cardinale de sensibilitate națională, într-o etapă de primitivitate, materialul psihologic fiind indiferent în sine când este vorba să apreciem numai noțiunea de valoare artistică. Posteritatea poate, din viață încă, să-i fixeze un loc de prim plan pe hartă în organizarea abia începută a spiritului creator român. Un mare lot din opera sa aparține poeziei. Dar d. Sadoveanu a ambiționat să fie și un romancier. Lăsăm deoparte seria de evocări eroice și romantice a narațiunilor sale is-

torice. Fie sub categoria mai veche a povestirilor inundate de culori aprinse, fie sub zodia ultimei sale evoluții, de înfrînare a lirismului și de identificare voită cu simplitatea arhaică și pitorească a cronicarilor, d. Sadoveanu se mișcă în această specie de roman tot pe fondul unor sentimente poetice. Diferența nu este de esență, ci numai de amplitudine. Unde apare o altă față, dar mai puțin expresivă, a talentului său este în romanul social și psihologic. Veleitatea de realism devine aci descripție monotona, document social, deformare prin simpatie sau repulsie, lipsă de relief a caracterelor și o identitate exasperantă a tipurilor. Între dezadaptat și arivist, între mediocritatea micului burghez și sentimentalismul aton al femeii încarcerate în determinismul provincial, decorul romanelor sale psihologice se repetă cu o asemănare căreia, lipsindu-i lirismul, iar epicul fiind în permanență deficient, nu-i mai rămâne decât însușirea prea modestă de panopticum, plimbat pe șesul atîtor pagini de povestire uniformă și neexpresivă.

Romanul *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este însuși locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale; ecouri din *Insemnările lui Neculai Manea*, *Duduia Margareta*, *Floare ofilită*, *Venea o moară pe Siret*, *Oameni din lună* își dau întâlnire în această poveste veșnic aceeași, fără să mai fie și nouă. Un Sadoveanu obosit se autopastează prin identitatea de conținut psihologic, prin lipsa de variație a temelor sociale și a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situațiilor în care se regăsesc aceiași oameni sub alt nume.

Drept e că d. Sadoveanu a încercat să-și renoveze, în parte, modul de povestire. Impulsia nu-i aparține organic, fiind datorită unui model livresc. Romanul *Oameni din lună*, cu figura centrală a lui Eudoxiu Bărbat, apoi *Zodia Cancerului*, cu tipul episodic al abatelui Coignard, travestit sub înfățișarea lui Paul de Marenne, ne-au semnat influența lui Anatole France. Dar d. Sadoveanu are o sensibilitate proprie, primitivă și lirică, prea originală ca să-și poată însuși rafinamentul alexandrin al marelui ironist francez, sterilizat de erudiție, echilibrat de aticism și rafinat de civilizație. Evocatorul plutașilor și al țărăncilor mistuite de pasiuni carnale fulgerătoare, rapsodul actelor nedeliberate și poetul miracolelor naturii nu se poate interioriza; de aceea exersează, dibuie și își ucide un instrument propriu de expresie, înlocuindu-l cu o silnică frază de gazetar, cu stângăcii nepermise și o absență de instinct artistic surprinzătoare. Romanele sociale și psihologice din ultima sa fază pun îngrijitor nu numai problema resurselor de creație ale d-lui Sadoveanu, dar și pe aceea a limbii literare, secătuite de seva ei nativă și fără posibilități de reînnoire. Sunt limite peste care cu greu se trece, și poetul *Țării de dincolo de negură* și al *Hanului Ancuții* nu poate pași direct în salon din lumea bălții și din aerul acru al cârciumii eroice de la răscruce. De aceea niciodată un roman al său nu ne-a făcut penibila impresie de antologie minoră, dispartă și deci ne-armonizată din opera sa, ca *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. Mediul social e luat din *Insemnările lui Neculai Manea* și *Floare ofilită*: pro-

vincia insalubră, asasină prin lipsă de orizont și fundal de ratare a individului. Peisagiul e rarefiat și cu reminiscențe din toate evocările sale de vechi și strălucit lirism. Personagiile sunt fantoșe colorate altfel, scoase din rafturile cu naftalină ale tuturor romanelor sale sociale. Boierul Lai Cantacuzin, dezadaptat cu resemnări reflexive, e alcătuit din Neculai Manea, din Eudoxiu Bărbat și din Filotti Buciumanu (din *Venea o moară...*), în aspectul lui de cuceritor, cu veleități de regenerare prin elementul feminin plebeu. Numai în ironia lui vetustă, în anemia instinctelor spre asfințit și a unui limbaj prețios (dar atât de convențional și fad!) este poleit cu un superficial lustru francian. Daria Mazu, în tragedia ei de romanțioasă condamnată să vegeteze în aerul sufocant al provinciei, e împletită din reminiscențele Tincăi din *Floare ofilită*, în finalul melodramatic al subitei dispariții e sora bună a Dудuii Margareta, iar în ispita ce-o apropie brusc și refulat de Alexandru Mărcuș seamănă cu toate eroinele d-lui Sadoveanu, în latura lor pasională, după cum în procesul de educare, prin literatură și muzică, reeditează destinul Aniții din *Venea o moară...*, intermediarelor între ea și Lai, Frosa, soția farmacistului Barboni și Aglae Argintaru fiind un succedaneu al cunoscutei M-me Arnold, sub paza căreia se civilizează fata morarului Chirilă. Harnicul, dar avarul pînă la sălbăticie Vasilică Mazu, subprefect și lipitoare din mica burghezie în ascensiune, se revede în oglinda fidelă a lui Ciornei tot din *Venea o moară...* Identificările tuturor personagiilor cu d. Sadoveanu însuși, romancier social, ne-ar duce la o statistică obositoare și în

definitiv inutilă, de vreme ce și căpitanul Cata-ramă, și maiorul Ortac, și vizitiul Costache, și cîinele Sultan, și servitoarea Roza, și d-ru! Barboni, și Amalia Mazu, soția lui Vasilică, și Alexandru Mărcuș (copie cu rol identic, în drama de iubire a lui Ortac și a Dariei, după Costi, fiul lui Filotti-Buciumanu) și pitoreștii Moise-Lazăr, evreul nătîng și hilar, ca și mătușa Anghelina împreună cu răzeșul aprig Matei Dumbravă — buncii Dariei — dau cu toții năvală, ca roiurile de albine nediferențiate din stupii seci de miere ai romanelor cunoscute ale d-lui Mihail Sadoveanu. Numai spectrul de epileptic al lui Emil Mazu, izgonit de acasă, după ce fusese chinuit în bătai pînă la sînge, spre a-i smulge moștenirea, vine din hrubele terifiante ale romanului-foileton, cu intenții melodramatice și răzbunări de comandă.

Incursiunile teoretice, fie directe, fie aparținînd *raisonneur*-ului Cantacuzin, atent analist al propriei dezadaptări, sunt bine știutele aversiuni ale d-lui Sadoveanu în contra mizeriei edilitare și administrative a micilor tîrguri, după cum disertațiile sociologice ale boierului Lai reiau tema eminesciană a „pătorei superpuse” (pag. 43—46) și exprimă transparent specia de „poporanism reacționar” a scriitorului.

Am văzut cum *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este totuși o senzațională carte de autoimitare. Dacă în roman nu se-ntîmplă nimic, în evoluția epică a d-lui Sadoveanu apare cea mai strigătoare deficiență de creație a sa. Mai rămîne să insistăm asupra decadenței expresiei sale literare. Afirmarea e prea ușor de dovedit. O inestetică uti-

lizare a neologismului, o frază fără contur artistic și un stil de ziarist provincial mărturisesc inaptitudinea d-lui Sadoveanu pentru romanul de analiză. Cîteva exemple, luate întîmplător (cartea e o continuă și enervantă ilustrație a defectelor formale amintite), vor fi de ajuns să atragă atenția marelui literat asupra inconvenientelor ultimei sale evoluții :

„Deși se simțea încă tînăra (d-ra Argintar), *contabilitatea secretă a anilor ei se așeza către finele deceniului al treilea.*”

Sau, tot ea :

„Il iubea (pe Lai) și *pentru că era prinț și pentru că era un bărbat plin de atenții în orele de intimitate*” (pag. 60).

Sau acest dialog, între un prinț moldovean și o soție de general, ca într-un roman în fascicule, unde conți și contese conversează artificial și cu o noblețe de gust plebeu :

„— După cît mi-ai mărturisit, ai simțit lipsa mea.

— Desigur.

— Am dreptul să nu te cred.

— Ai dreptul, Monna-Lisa” (pag. 63).

Sau platitudinea cu pretenții exprimată, dar direct neliterară :

„Cu vorbe delicat împăciuitoare, Cantacuzin puse înainte aceste explicații și dovedi că *știe să citească în gîndurile și intențiile doamnei Argintar*” (pag. 66).

Iată caracterizarea de prezumție franciană, în subtilitatea moldo-valahă a Dariei :

„Se oprișe (Lai) și privea către *acel mic și sumbru argument care stătea neclintit în fotoliu*“ (pag. 105).

Sau reflexiile Dariei Mazu, făcute în stil de roman scos din teascurile d-lui Ignat Hertz :

„Se întreba, în același timp, dacă poate găsi în sine o *explicație logică pentru a justifica atitudinea ei cu totul insolită față de cel care-i era tată după registrele stării civile*“ (pag. 216).

Sau, în continuare de analiză și de stil nefecit :

„În amintirile ei, după ce rămase singură și ascultă de trei ori (număr fatidic !) *pendula însemnând orele, găsi o veche întâmplare, de pe cînd era copilă și de pe cînd Mazu își exercita asupra ei și a fratelui ei drepturile legale*“ (pag. 216).

Sau, în sfîrșit, acest comentariu de o subtilitate atît de — căutați singuri epitetul :

„Deodată domnul Lai fu mușcat dulce de inimă. *Un adverb mai potrivit nu avea ca să traducă impresia*“ (pag. 223).

Fără exagerare, pildele de acest fel trec cu mult peste sută ; sunt pagini întregi unde desfigurarea expresiei literare, prin improprietate și convențional, prin banalitate și gust îndoielnic, se răsfață cu o insistență melancolică.

Mă grăbesc să termin ; aș vrea să recitesc *Țara de dincolo de negură și Hanu-Ancuții* pentru echilibrul gustului meu personal și pentru necesarul omagiu datorit marelui poet Mihail Sadoveanu.

„Vreamea“, an. VI, nr. 292, 18 iunie
1933

MIHAIL SADOVEANU :

„CAZUL EUGENITEI COSTEA“

Cea mai parțială și mai incompletă și uneori falsă perspectivă o avem despre scriitorii contemporani ; nu atît despre aceia care se formează sub ochii noștri, de la prima la cea mai recentă carte, și a căror imagine, neconținut mișcătoare, este mai veridică, fiindcă o putem controla cu un sentiment foarte prezent. Mă gîndesc la acei contemporani pe care i-am înglobat în limitele și caracteristicile comode ale unui curent literar. Cînd pronunțăm numele și titlul unei opere a d-lui Mihail Sadoveanu le asociem, aproape mecanic, de sămănătorism și credem că am emis o adîncă opinie critică. Dar d. Sadoveanu este el însuși o epocă a scrisului nostru, este un peisagiul spiritual și artistic mult mai complex, mai autonom decît ne poate lămuri o etichetă de istorie literară sau o biată calificăție didactică. Sunt, în opera sa, zone perfect distincte, sunt intuiții profund personale, sunt surprize care țin de fețele multiple ale unei viziuni. Eroarea aplicată unui literat contemporan de o mare fecunditate (d. Sadoveanu este cel mai fecund prozator în viață)

este de a-l judeca fără a-l mai reciti. Ne mulțumim să reluăm câteva epite de circulație obștească, și astfel socotim că am rezolvat o caracterizare mai subtilă, repetind laudele despre marele poet al naturii, marele romantic și alte asemenea locuri comune. Dacă ne-am referi la romanul istoric, am vedea că între *Șoimii*, *Neamul Șoimăreștilor* și *Vremuri de bejenie* și între *Zodia Cancerului* și *Frații Jderi* sunt nu numai două epoci ale scriitorului, dar și două moduri deosebite de a intui trecutul. Liricul violent dinaintea războiului a făcut loc unui baladist, unui sociolog, în forme artistice desigur, adâncind planul contemplativ al evocării și limpezind — așa zice, clasicizând într-un fel — inspirația unui romantism tineresc. Impresia că d. Sadoveanu se repetă este falsă, este o lene a minții noastre, care a renunțat la confruntarea maturității sale cu epoca începuturilor. Și tot așa, romanul social de astăzi nu mai este romanul naturalist al epocii, cu *Însemnările lui Neculai Manea*, cu *Floare ofilită* sau *Duduia Margareta*. D. Sadoveanu desigur că nu este un modernist, și nici nu trebuie să fie. Dar de la *Oameni din lună* și pînă la *Cazul Eugeniței Costea* s-a schimbat ceva în atitudinea, în farmecul romanului său social. În vechile sale opere de acest gen era un procedeu de școală literară, o aplicare voită la metodele naturalismului, era un fel de silnicie a modei, impusă structurii sale. De fapt, d. Sadoveanu își sacrifică darurile lirice fără a le compensa cu observația ascuțită, lucidă a metodei naturaliste. Nu voi susține că a ajuns astăzi să dobîndească aceste antene; nici nu intenționează, dealtfel. Surpriza

noului său roman social este de a privi cu o mentalitate patriarhală, cu un fel de umor luminos, sobru, o dramă iscată de condițiile vieții contemporane. Ingenuitatea de simțire echivalează cu un refuz politicos al rețetelor psihologismului modern în descifrarea „cazului“ povestit. Analiza, care n-a fost niciodată instrumentul artei d-lui Sadoveanu, e înlocuită cu relatarea calmă, cu narațiunea meșteșugită, cu dramatismul faptelor înseși, și o poezie reținută, dar cu atît mai savuroasă, a tragicului, învăluie oameni și situații, prezidează, cu un rar simț al măsurii, pe cei buni, ca și pe cei răi. Nimic din aerul posomorit, din atmosfera de fatalism automat a „determinismului“ naturalist. D. Sadoveanu filtrează un roman psihologic și social cu mai multe drame sumbre, printr-o simțire senină, echilibrată. Nu este o atitudine de sus, în prezentarea eroilor săi, care sunt umani, fără umbră de caricaturizare. Dar sentimentul fatalității capătă ceva din prospețimea izvorului spiritual, din lumina lui cristalină, așa zice ceva din natura lui. Ceea ce nu strică nimic din dramatismul, din logica faptelor și din schița precisă a tipurilor. Am citit romanul cu o curiozitate, cu o prezență a ritmului interior neștirbită. Impresia de noutate a unui subiect vechi de cînd lumea (e vorba de lumea modernă) mi-a rămas întregă; îmi dau seama că este ceva misterios, ca însăși viața, în talentul d-lui Sadoveanu, în rezonanțele vii ale sensibilității sale, față de tot ce este împlinire omenească.

Aș cita ceva din acest roman, o scenă, un fapt, orice; îmi dau seama că aș sfîșia o vraje, o atmosferă; dar nu ezit să îndemn pe cetitor să mediteze

mai îndelung asupra episodului sinuciderii lui Laurențiu Costea, tatăl Eugeniței (pag. 99—102) — episod atât de sobru în tragismul lui, atât de luminos și de proaspăt în aparenta lui banalitate umană. Iată de ce nu mi se pare un paradox a vorbi de un fel de clasicizare în scrisul maturității acestui mare scriitor contemporan.

„Vremea“, an. X, nr. 473, 31 ianuarie 1937

CAMIL PETRESCU :

„ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE,
PRIMA NOAPTE DE RĂZBOI“

Literatura d-lui Camil Petrescu și-a definit substanța și mijloacele de realizare în poezie și în teatru. Volumul său de *Versuri*, care a închis, se pare, și o carieră poetică, a adus o viziune realistă a războiului, un tragism resemnă și sumbru al combatantului. Declamația patriotică, situația solemnă, idealizarea eroismului s-au pulverizat toate în poetica sa bazată pe veracitate și notație. Marea inovație pe care războiul a adus-o în literatura contemporană, la noi și aiurea, stă în autenticitatea experienței morale a unei probleme mai întâi trăită, apoi transformată în materie de artă. În istoria lirismului, de la țipătul nud al poetesei Sapho la discreția ermetică a lui Mallarmé, iubirea are meritul de a fi fost paralel o experiență a omului și o biruință a artistului. Dacă omenirea a cules numai sînge și dezgust din marele carnaj de-abia cicatrizat, scriitorii care au tratat războiul în lirică sau în roman au descoperit un nou strat de reacțiune morală a omului față de acest fenomen.

Noutatea versurilor de război ale d-lui Camil Petrescu a participat la această *autentificare psihologică*, rupînd cu tradiția unui gen, unde convenționalismul patriotic menține unele rețete estetice considerate inatacabile.

Structura realistă a d-lui Camil Petrescu este comună și pieselor sale de teatru. *Suflete tari*, *Act venețian*, *Mioara* și *Danton* au dovedit un talent dramatic de o pătrunzătoare luciditate, de analiză și de un realism psihologic stăpîn pe mobilele intime ale personagiilor. Astăzi, cînd d-sa trece la proză și se impune ca un romancier de personală factură, de material și realizare profund remarcabile, regăsim concentrate toate însușirile sale de observator realist și de subtil analist al cazurilor de conștiință.

Romanul d-lui Camil Petrescu apare astfel ca o sinteză mărită a calităților sale de scriitor, care-i conferă și notele diferențiale între prozatorii tinerei generații. Eroul celor două volume, sublocotenentul Gheorghidiu, e o conștiință lucidă, un spirit atent întors în sine însuși, analizîndu-se în două mari ipostaze ale vieții: iubirea și războiul. D. Camil Petrescu îl poartă pe două planuri de experiență și-l dilată de-a lungul a peste 500 de pagini dintr-o vroită intenție de unitate artistică și psihologică. Din punctul său de vedere, ar părea logic să privim cele două tomuri și personagiul lor central ca o construcție solid înche-gată, în două mari momente morale; însă aceste două etape sunt la distanțe interne atît de depărtate, încît o lectură atentă ne pune în fața a două romane separate, cu două teme izolate, fiecare

epuizată în limitele a unui singur volum. Armonia nu se frînge, calitățile scriitorului nu se întunecă dacă ne ocupăm de fiecare volum separat.

Cu atît mai mult ni se pare firesc procedeul cu cît d. Camil Petrescu dezvăluie două fețe lăuntrice și două metode de scris. Romanul de iubire al lui Gheorghidiu se desfășura pe axele unei realități interne, alcătuită din ardoarea erotică și din prăbușiri de straturi morale prin invazia treptată a geloziei, superior analizată cu mijloace de acuitate stendhaliană; romanul lui de război e jurnalul patetic al unui intelectual deformat de asprile campaniei și care-și înregistrează, cu aceeași lucidă sinceritate, aci mai mult plastic decît analist, variațiile unui eu de un accentuat și conștient individualism.

Psihologia lui Gheorghidiu se înrudește cu psihologia eroilor dramatici ai d-lui Camil Petrescu; student în filozofie, îndrăgostit de abstracțiuni și modelat după idealuri livrești, Gheorghidiu e creat din pasta acelorași „suflete tari“, epigoni ibseniani rătăciți în viață și neadaptați la compromisiuri, stăpîni pe o minte geometric organizată, dar descompuși de asaltul insidios al iubirii. Virilitatea lor se topește în contact cu siguranța și viclenia instinctului feminin. Literatura d-lui Petrescu a urmărit insistent lupta sexelor, simplificate în două entități contradictorii. Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă, un fel de absolut moral aplicat mai ales în iubire; femeia e un animal cochet, inferior sufletește, ispită a simțurilor și primejdie a echilibrului interior. În iubire, d. Petrescu vede lupta a două categorii morale și refuzul de contopire a două esențe bio-

logice. Bărbatul își angajează într-o experiență erotică întreaga personalitate, în timp ce femeia își oferă, ca să-și retragă, elanul capricios al unei permanente funcții vegetative. Originalitatea sa se mișcă între acești doi poli invariabili. Nu cunoaștem în tot romanul nostru o analiză mai susținută, o pătrundere psihologică mai atentă a geloziei — revers tragic al iubirii — ca în primul său volum. Gheorghidiu este expresia artistică a unui sentiment desfăcut în roțițele lui subtile, după cum Ela, soția lui, risipește parfumul ciudat al grației și senzualității feminine, surprinse cu ochi nuanțat. În ciclul de versuri *Un luminis pentru Kicsikem*, d. Camil Petrescu a poetizat această intuiție de feminitate, adâncită și în suflul eroinei din primul tom al romanului său. Valoarea psihologismului este elocventă în sine, dar crește mai mult când îl privim în raport cu temele cam sărace ale romanului nostru, întârziat în problematica unui monoton conflict social. D. Camil Petrescu se așază în linia romancierilor contemporani care s-au scuturat de formula îngustă sămănătoristă și au trecut la analiza cazurilor de conștiință, inaugurând capitolul nou al romanului psihologic.

Gheorghidiu și Ela se zbat în plasa unor instincte strategic încăierate, ca două fiare într-o grotă întunecoasă; limpezi înlăuntrul, prin radiografia analizei, ei nu se definesc prin pitoresc exterior. D. Camil Petrescu posedă însă și un simț plastic, al omului; silueta lui Nae Gheorghidiu, politician veros și egoist cu aere degajate, ca și a lui Lumînăraru, spirit ignar, dar viclean, sunt viguros desenate prin câteva linii. Un singur ca-

pitol e de prisos în concentrarea primului volum: acela în care Gheorghidiu face un neprevăzut curs de istoria filozofiei, în atmosfera de alcov a Elei; inteligența lui nu câștigă nimic dintr-o dexteritate didactică, după cum iubirea femeii nu și-o asigură și nici n-o pierde prin considerații asupra „teoriei cunoașterii”; e un exces de culoare morală și intelectuală atribuit eroului.

N-am putea spune că tema războiului este absentă la prozatorii noștri.

L-a evocat Duiliu Zamfirescu, după metoda stendhaliană, anecdotic, descriptiv, văzut din dosul frontului, dar l-a privit în același timp și ca o ilustrare de virtuți a aristocratei familiei Comăneșteanu. Deși și-a intitulat un roman *În război*, faptul de arme cade pe al doilea plan și se rezumă la un episod din istoria unei familii care simbolizează o emblemă morală și o teorie socială.

D. Sadoveanu, în ale sale *Povestiri din război*, nu s-a depărtat prea mult de convențiile roman-tismului, iar *Strada Lăpușeanu* e mai mult o cronică a societății ieșene surprinsă în ritmul neobișnuit al unei atmosfere de enervare care s-a abătut peste patriarhalitatea ei domoală. În *Pădurea spînzuraților* și în *Ițic Ștrul dezertor*, d. Rebreanu analizează două cazuri de conștiință provocate de război, fără să evoce ororile și psihologia lui, ca preocupare centrală.

Pentru Apostol Bologa și pentru Ițic Ștrul, războiul e un decor de dramă, estompat într-un plan secund al conștiinței. D-na Hortensia Papadat-Bengescu l-a feminizat, trecindu-l prin suflul duios și poetic al unei infirmiere, în *Balaurul*.

Romanul *Întunețare*, al d-lui Cezar Petrescu, l-a luat ca pretext melodramatic între Comșa și Luminia și ca diagnostic moral al unei societăți devastate de egoism și imoralitate.

D. Camil Petrescu este primul scriitor român care descrie războiul ca o experiență directă. Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant și inovația unui artist care își confesează propria mutilare morală.

Ca și eroul lui Remarque, eroul d-lui Petrescu e un intelectual lucid, posesor al unui confort moral făcut pentru timp de pace, și care-și urmărește dezagregarea personalității cu același interes al savantului urmărind cristalizarea unei reacțiuni chimice. Romanul de război contemporan este prin excelență realist; arta lui se sprijină pe observație, materialul pe simțuri, psihologia pe sinceritate directă. Conștiința eroului e înlocuită cu un ochi cuprinzător și cu urechi atente; sentimentele sunt simple, mecanizate aproape, de identitatea împrejurărilor. Romanul de război nu înalță imnuri eroismului și nu combină situații sublime. Analiza a pătruns și aci; ceea ce numim erou, cu glas declamator, e un biet om hărțuit de foame și de plictiseală, bătut de gloanțe și de obuze, ca un vînat speriat, scuturat de frigurile morții și înghețat de spaimă, degradat de superstiție și pîndit de demență. Umanitatea războiului e tristă, morala lui e egoistă și redusă la clipa prezentă. Combatantul e un tip psihologic de resorturi adesea rudimentare, dictate de un determinism înfricoșat.

Gheorghidiu își surprinde și analizează fără ipocrizie frica, superstiția, insensibilitatea la durere, lășitatea și panica, după cum își dezvăluie firesc spiritul de camaraderie și curajul izvorit din straturile unei instinctive conservări individuale, și nu din conceptele abstracte ale structurii lui de intelectual. Superioritatea omului cult în război constă numai în facultatea de autoanaliză, în putința de a se dedubla, privindu-se ca obiect și subiect totodată. Există o psihologie profesională a războinicului, pe care d. Camil Petrescu o descifrează cu stăpînire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întîmplări trăite, cu febrilitate și dramatism. E o încordare patetică, un nerv vibrant, o plasticitate scilicitoare, prinsă în formule pregnante, în acest jurnal de campanie, care nu ascunde nimic din ororile și răsturnarea morală a războiului. Povestirea e alertă și colorată, arta și sinceritatea fuzionează, fără să simți efortul de a fi literar. Evocarea unui tir de baraj, cu nebunia asurzitoare a șrapnelor, ca și trecerea trupelor de la Bran sunt dintre cele mai dramatice pagini din cartea d-lui Petrescu. Dar acest jurnal de campanie schițează cîteva tipuri de camarazi bine prinse; alături de Gheorghidiu, temerar, pasionat de război (și aci subliniem noutatea eroului față de Remarque), se desenează figura de ambițios și de cuceritor a lui Corabu și mintea iscoditoare a lui Oprișan.

Un singur lucru regretîm terminînd confesiunea lui Gheorghidiu: că d. Camil Petrescu nu s-a hotărît să facă două romane distincte, unul de

iubire și de analiză, altul de evocare dramatică mai amplă a războiului. Debutul său în proză este însă afirmarea deplină a unui scriitor cu mijloace revelatoare.

„Vremea“, an. III, nr. 150, 30 noiembrie 1930

CAMIL PETRESCU :

„PATUL LUI PROCUST“

Noul roman al d-lui Camil Petrescu e alcătuit pe mai multe planuri, care se întâlnesc și se despart într-o aparent capricioasă compoziție, deși o simetrie lăuntrică prezidează faptele interioare și psihologia eroilor. În primul rînd, luăm cunoștință de drama iubirii acelei misterioase doamne T. (Maria T. Mănescu), siluetă turburătoare, apariție distinsă, spirit practic și autoare ce se ignoră a scrisorilor liminare, a căror putere introspectivă a fost de ajuns să învăluie debutul de prozator al d-lui Camil Petrescu într-o abilă mistificare, acum cîțiva ani, cînd au apărut în *Cetatea literară*. Înșușirile sale de lucid analist s-au afirmat revelator în atenta disecare a geloziei lui Ștefan Gheorghidiu, personagiul central din *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*. Aceași pătrundere de psiholog aduce d. Petrescu și în anatomia sentimentului de dragoste nefericită a d-nei T. Cu deosebire că cele „trei scrisori“ sunt străbătute de o nostalgică durere, nimb poetic peste o autoanaliză rece. Paralel cu destinul acesteia îndrăgostite fără o echivalență satisfăcătoare,

se revarsă tragedia pitorescului ratat, poetul necunoscut Ladima, epavă de cafea și ziarist de scurtă strălucire, victimă împinsă la sinucidere de indiferența meschină a unei femei vulgare, actriță lipsită de mesagiu și cocotă de profesie viageră, Emilia Răchitaru. Ladima este un tip atât de apropiat de noi, o schemă morală, în care pot încăpea mai multe apariții ale cafelei literare. Tragedia lui abrutizantă o prezintă d. Petrescu printr-o serie de scrisori exaltate, descoperite într-o după-amiază toridă, cu amor tarifat, în casa Emiliei, de Fred Vasilescu-Luminăraru, fiul verosului om de afaceri și vulgarului analfabet Luminăraru, creionat în *Ultima noapte de dragoste*. Fred Vasilescu apare în romanul d-lui Camil Petrescu un fel de punct de intersecție al tuturor celorlalte personaje. Mărturisim însă că procedeul reconstituirii dramei poetului Ladima, prin corespondența lui adresată Emiliei, ni se pare mai puțin de efect, în contrast cu analismul utilizat, spre a clarifica sufletul d-nei T. și al lui Fred Vasilescu. Etape de izbucniri lirice ale unui suflet refulat, prin contactul cu viața, epistolele lui Ladima mențin personagiul într-o penumbră care-i atenuează relieful. Viața acestui ratat capătă nu știu ce atmosferă de subterană — cîrțită ursită să trăiască în galerii oarbe, cu mișcările mutilate. Procedeul vrea, desigur, să evite monotonia, în tripla dramă de iubire, pe care d. Camil Petrescu o analizează la d-na T., la Fred Vasilescu și Demetru Ladima. Dar monotonia evitată în structura compoziției re apare în însăși psihologia personajului, diluată în extaze naive pentru acea zeiță de vulgaritate care este Emilia. D-na T. își tirăște

o aspirație contrazisă de Fred Vasilescu, cuceritor recunoscut de femei, dar stăpinit de o inexplicabilă neacceptare a iubirii acestei fluide apariții feminine. Fred o iubește și fuge de ea; e gelos, o urmărește și îi refuză ofranda, după ce o posedase; d-na T. își caută uitarea în aventuri silnice și de scurtă durată, aspiră la iubirea lui Fred și e nefericită. Pînă și Ladima trecuse prin alcovul ei, ca o lipitoare umilă, izgonit de răceala ei dominatoare, după ce fusese acceptat din milă. Există în *Patul lui Procust* o situație de șah moral, un mister de esență melodramatică, ațîțător totodată, dar și deficient. Dacă, la sfîrșit, ni se lămurește tragedia lui Ladima, sinucis pentru Emilia, deși lăsase o scrisoare în care afirmase că s-a omorît pentru d-na T. — ca să scape de rușinea postumă de a fi iubit o prostituată sau de a fi suspectat de novara mizeriei — refularea voluntară a lui Fred Vasilescu rămîne o enigmă, îndemnînd la mai multe interpretări. Să-i fi fost teamă lui Fred de o legătură perpetuă, inevitabilă prin farmecul d-nei T. și anulatoare a prestigiului său de don-juan? Să nu fi fost capabil să-și menție dragostea, într-o prezentă continuă cu ea, sau o țară organică să-l fi împiedicat să-și exercite iubirea deplin? Ar fi, în acest caz, situația din *Armance*, romanul lui Stendhal: ultima ipoteză este însă mai puțin probabilă, fiindcă Fred e amator de senzații erotice, dovada însăși a frecventării Emiliei, unde nimic nu-l chema, afară de o nevoie fiziologică. D. Camil Petrescu ne lasă suspendați într-o voită nedumerire. Să fie cumva Fred Vasilescu numai un procedeu tehnic, pentru a evoca drama poetului Ladima, cunoscut întîmplător la

Movila, și pentru a reconstitui cristalizarea dure-roasă a iubirii d-nei T.? S-ar părea, la o mai insistentă reflecție, fiindcă Fred re trăiește prin memorie afectivă și recompune retrospectiv viața Emiliei, a lui Ladima, a d-nei T., a unchiului [sic!] său, politicianul Lumînăraru, și mai puțin evenimentele sale morale. Prin acest procedeu de metodă proustiană, d. Camil Petrescu a evocat totuși și tipul lui Fred, văzut, în aspectele sale concrete, necomplet în rolul pe care-l joacă în drama principală, ca partener al d-nei T. În tot cazul, d. Petrescu, atunci cînd și-a ales pe Fred să-i transcrie cu autenticitate, deci fără prejudecăți de scriitor profesionist, experiențele sale romănate, și-a limitat și reliefurile de creație al acestui personaj. Fred este eul său literar, fantoma cu rol de *raisonneur* a concepției sale despre roman.

Criticii care s-au ocupat de *Patul lui Procust* au subliniat mai toți ceea ce am denumit autenticitatea de psiholog a d-lui Camil Petrescu. Spectacol de experiență umană, în lotul iubirii, *Patul lui Procust* este ilustrarea vechilor sale teorii artistice de aversiune în contra literaturizării sentimentelor, văzînd în poezie, în roman, ca și în teatru, un mod de cunoaștere, formulat ca o „cunoaștere plastică“. Fred Vasilescu si-a luat, în primul rînd, sarcina ideală de a aplica acest concept și în roman. Dealtfel, și d-na T., autodidactă și patroană de magazin cu mobile artistice, scrie dintr-o vocație neprofesionalizată, ci numai din surplusul unei experiențe de autentică umanitate. În acest fel s-ar putea explica psihologia trucată, ca personajul de roman, a lui Fred Va-

silescu, redus la sensul unui procedeu artistic și degradat din însemnătatea lui de ficțiune.

Două planuri din *Patul lui Procust* epuizează drama d-nei T. și a lui Ladima. Cea dintîi rămîne să-și ducă viața, într-un cult mistic, pentru amin-tirea lui Fred, Ladima ajunge în chip logic la sinucidere, după ce coborise toate treptele degradării morale. Numai Fred dispare din acțiune, printr-un accident de aviație, fapt material, nepregătit printr-o serie de etape analitice. În acest brusc final al lui Fred surprindem și gradul maxim de convenționalism al personajului. Psihologismul d-lui Camil Petrescu apare suficient de contrazis, printr-o soluționare accidentală, fără o completă logică interioară. Al treilea plan pe care se mișcă romanul e alcătuit din vicisitudinile carierei politice a bătrînului Lumînăraru, tatăl lui Fred și patronul politic al lui Ladima la ziarul *Veacul*, condus cîtva timp de verva lui pamfletară.

La aspectul de boem ratat al poetului Ladima d. Camil Petrescu adaugă și reversul unui pamfletar, din specia verbală a d-lui Pamfil Șeicaru. Alcătuit din ficțiune și realitate (articolele lui Ladima, reproduse în notă de d. Petrescu, ca document de „autenticitate“, utilizează expresii cunoscută ale d-lui Șeicaru), amantul donchișotesco al Emiliei contrariază edulcorarea lirică din epistole cu o veracitate de model neprelucrat. Dacă figura vulgară a lui Lumînăraru e schițată în cîteva linii ferme, între care amănuntul caracteristic cu „brîul lui Iov“ e de un pitoresc atît de expresiv, scrupulul documentar al d-lui Camil Petrescu înseamnă o coborîre a „autenticității“ pînă la fap-

tul divers. Romanul nu este nici proces-verbal, tul divers. Romanul nu este nici proces-verbal, nu însă și secretariat de redacție sau monitor oficial, chiar după oarecare depărtare în timp a evenimentelor. Aceeași înclinație spre „autentic” îi îngăduie d-lui Camil Petrescu să citeze cîțiva contemporani, ca d. Valjean, Soare Z. Soare, Perpessicius și alții, într-o ficțiune care nu-și dobîndește vreo sugestie specială dintr-o neelocventă autentificare. Numai aspectul capitalei și evocarea unei toride după-amiezi de vară trăiesc și în planul ficțiunii, căci aspectul istoric și topografic se transfigurează de o senzație de artă.

Plămădiți din pasta eroilor săi masculini, Fred (în măsura în care trăiește și ca ficțiune) și Ladima sunt compensați prin ampla creație a celor două tipuri feminine, Emilia Răchitaru, animal de rezistente exerciții orizontale, și d-na T., ființa turburătoare, cu o dramatică frămîntare interioară, siluetă poetică de o nedezmîntită originalitate în romanul nostru.

În *Patul lui Procust* d. Camil Petrescu manifestă o viziune atît de puternică a feminității, în personagiul Emiliei și al d-nei T., încît, fără nici o amabilitate, afirmăm că aceste două figuri vor rămîne ca două creații de prima importanță ale epicei contemporane. Senzualismul și frumusețea litografică a Emiliei, vulgaritatea ei de sensibilitate, prostia ei linistită și snobismul de cocotă cultivatoare a „lumii bune”, ca și poezia enigmatică a d-nei T., distincția ei și parfumul de subtil senzualism, ratate într-o dragoste nefericită, sunt de o amplexare, de o febricitate dominată de analism lucid, care definitivează pe d. Camil Pe-

trescu ca pe un romancier cu mijloace profund originale. Am definit altădată conflictul între sexe, urmărit în teatrul și proza d-lui Petrescu. Mai ales tipul bărbatului voluntar, lucid, dar învins prin fascinația instinctului feminin trăiește în dramele sale și în *Ultima noapte de dragoste*, în psihologia lui Gheorghidiu.

De la ciclul său de poezii erotice, *Luminișuri pentru Kicsikem*, din volumul de *Versuri*, trecînd prin toate tipurile feminine evocate pînă aci și pînă la actualul *Pat al lui Procust*, d. Camil Petrescu a ajuns să dea expresia cea mai puternică a partenerei viclene a iubirii virile, femeia, văzută cu o minuție plastică și un relief de sinteză atît de personale.

Se pot găsi nenumărate pagini de observație lucidă a senzualismului feminin, intuit cu o revelatoare „cunoaștere plastică” în *Patul lui Procust*.

„Vremea”, an. VI, nr. 281, 26 martie 1933

CEZAR PETRESCU :

„COMOARA REGELUI DROMICHET“

Prin *Comoara regelui Dromichet*, primul fragment dintr-o completare ciclică, d. Cezar Petrescu reia investigațiile sale documentare asupra societății românești, aplicându-și observația și tematica la procesul dintre clasa răzășească în ruină și invazia progresului industrial într-un mediu patriarhal. Acțiunea romanului se petrece o parte cam prin anul 1909, după marea revoltă a țăranilor, cealaltă parte îmbrățișează anii de grabnică prefacere de după război, acesta fiind ușor estompat dintr-un conflict în care nu s-ar fi armonizat cu problematica generală urmărită.

D. Cezar Petrescu transformă acest proces social în lupta a două categorii sufletești. De o parte stă conservatorismul agricol al locuitorilor din Piscul-Voivodesei, urmași ai unor strămoși dîrzi, idealisti și însuflețiți de credință, superstițioși și dominați de magia unui atavism nealterat în esență ; de altă parte se zbate violența materialismului orășenesc, optimismul raționalist și scientismul arid al intelectualului desprins de tradiție, prin formație occidentală.

Cele două lumi reprezintă două simboluri contradictorii, două embleme în luptă de exterminare. Romantismul simplificator al d-lui Cezar Petrescu se pune în mișcare ca un vînt întetît, conducînd fanteze omenesti reduse la scheme. Ca și la Zola, imaginația deformează și însuflețește, elimină individul și-l înlocuiește cu simbolul social.

Motivul fundamental din care se încheagă atmosfera acestui roman este pur poetic, fantast și neverosimil aplicat la psihologia eroului principal, țăranul Zaharia Duhu, un răzeș visător și autodidact, arheolog romantic, rural cu fobii antiindustriale, cuprins de spaimă apocaliptică la vederea instalațiilor de exploatare a petrolului, pe terenul în măruntaiele căruia caută o năluca, relicva improbabilă a comorii regelui Dromichet. Zaharia simbolizează tenacitatea conservatoare a răzeșului bîntuit de fantome livrești și identificat cu tradiția înnegurată a unui neam de luptători înversunați.

Conceptul etnic sămănătorist, care vedea puritatea morală exclusiv în pătura țărănească, a evoluat la d. Cezar Petrescu la un vag romantism alimentat cu ipoteze de preistorie. Tradiționalismul ortodox al neosămănătorismului deviază în proza d-sale înspre un conjectural rasism, din ale cărui elemente originare vrea să motiveze idealismul și credința poporului românesc. Cît de livresc e Zaharia Duhu, maniac semidict, acaparat de viziuni arheologice, ne-o dovedește monotonia lui interioară desfășurată pe aproape 400 de pagini. E o fanteze scoasă din imaginație, o mixtură de tradiționalism din poetica evocatoare și des-

criptivă a d-lui Sadoveanu și din *Getica* lui Pârvan. Zaharia este numai o emblemă romantică, născocită din reveria moldavă a d-lui Cezar Petrescu. În cercetările lui absurde, Duhu e ajutat de un cretin, bilbuit și supus, Oarță, bestie domestică, desprinsă parcă din închipuirea grotescă a lui Hugo. De fapt, Oarță e o reeditare a unui alt personaj, a lui Gîngu, din nuvela *Rîsul*, reînviat sub un nou nume. Inofensiva demență arheologică a lui Zaharia este încurajată și de un intelectual, profesorul Opreș, fost coleg de școală al iluminatului autodidact, celibatar și idealist, spiritor metodic, dar temerar în ipoteze; jocul destinului are grija să-l elimine din viață, omorîndu-l în războiul de întregire a neamului, spre a nu mai asista la triumful materialismului, care va înfringe pe Duhu și-i va risipi nălucile preistorice.

Între spiritele idealiste ale romanului se așează și Madala, ființă ingenuă și pastorală, dezabuzată și resemnată, după ce se mărită cu inginerul Grințescu, raționalistul și scientistul care va abate ruina peste patriarhalitatea satului. El e ajutat de finanțierul Iordan Hagi-Iordan, acaparatorul terenului petrolifer din Piscul-Voievodesei, și de politicianul Emil Sava, avocat și interpus, spre a înșela bunăcredința oamenilor, manevrînd cu abilitate să le sustragă, la împroprietărire, toate locurile în care dormita „aurul negru“.

Intelectualul burghez Grințescu este așadar aliatul politicii și al finanței, deși el însuși e păcălit, după cum va fi și Sava, de industriașul Iordan, simbol al materialismului, fără scrupule, și emblemă a capitalismului exploatare. Între orășeni, duhuri vrăjmașe insinuate printre răzeși,

există totuși o gradatie a egoismului. Intelectualii apar în tonuri mai îndulcite. În evaluarea funcției sociale a indivizilor, d. Petrescu multiplică prin personajii episodice procesul între clase. Dacă Zaharia și Iordan sunt limitele extreme ale conflictului, în scenă apar și alți actori mai mici ai dramei. Dispuși în planuri, unii mai în față, alții într-o perspectivă secundară, toți se aseamănă însă ca structură artistică: sunt tipuri generale ale unor categorii sociale bine determinate în istoria prozei naționale.

Ca în toate romanele noastre sociale, de la N. Filimon la d. M. Sadoveanu, ruina boierilor și ridicarea ariviștilor este motivul ce revine în toată țesătura *Comorii regelui Dromichet*.

D. Cezar Petrescu îmbrățișează un cîmp mai larg, ca într-o dezbatere la care iau parte reprezentanți ai mai multor categorii sociale. Inginerul Grințescu, Emil Sava și Hagi Iordan sunt extremele procesului: burghezia orășenească, atee și amoralizată prin știință, privită ca o nouă perversiune sufletească; rolul strict al slugii, corespondentul contemporan al lui Dinu Păturică, trăiește în inevitabilul administrator Ilie Săcară, parvenit timorat, ajuns proprietar agricol din vechi, după ce și-a ruinat stăpînul, pe și mai inevitabilul latifundiar. boierul Iloveanu, absentist, franțuzit, corupt și abulic, prin civilizație, inconștient de primejdiile noilor transformări din țară, exilat dintr-un mediu de barbari, buni numai să-i procure venituri. Vinovat prin absență, deși inofensiv, cu cîtă duioșie îl învăluie autorul pe acest tip convențional, care și-a plimbat umbra desuetă printre atîtea pagini de proză autohtonă!

Intr-o ediție modernizată, Dinu Păturică e perpetuat de silueta caricaturizată a lui Nicachi, fiul lui Ilie Săcară, minte mai ascuțită și lăcomie mai ardentă, produs al unei generații de vechili mai întreprizi, dornic să se industrializeze și muștrindu-și părintele că s-a lăsat amăgit de viclenia lui Sava și a lui Iordan.

Iată cîți eroi cunoscuți din romanele noastre sociale reînviază închipuirea convențională a d-lui Cezar Petrescu : ambiția sa de-ai concentra într-o largă evocare este respectabilă, deși nu-i conferă o simțită originalitate.

Cu același rang episodic, orășeni materialişti și burghezi minaiți de repede îmbogățire, sunt încă două personagii, Petre V. Tudose, nepotul lui Zaharia, arheolog din obligație testamentară, burșier al statului și spirit pozitiv, om de știință fără pasiune romantică și universitar cu ambiții de soluare socială ; el e împins de vanitatea soției lui, Cecil, profesionistă nemulțumită cu regimul bugetar și care vine la țară și ia asupra-și sarcina de a convinge pe mătușa Ruxandra, mama lui Duhu, să-și lumineze fiul a concesiona terenul spre exploatare lui Iordan.

D. Cezar Petrescu împinge însă nevoia de documentare și de pluralitate a personagiilor secundare pînă în stratul cel mai de jos din Piscul-Voivodesei. Conflictul întreținut între cele două mari tabere ale antagoniștilor fruntași și între tranșeele mai restrînse ale ariviștilor mai modești se sprijină pe fundalul unor tipuri de culoare locală și de înfățișare statică ; aceștia, la rîndul lor, sunt atmosferizați de vaste evocări li-

rice, de tablouri sumbre sau luminoase, pe care le vom aminti mai apoi.

Personagiile de al treilea ordin sunt rurale și strict pitorești, se exprimă într-un limbaj îmbinat din provincialisme, arhaisme și întorsături sintactice de pură virtuositate sămănătoristă ; scriitorul posedă o putere de asimilare și adaptare destul de variată, ducînd-o pînă la amănunte. Mătușa Ruxandra, mama lui Dinu, avară și lucidă, gospodină și voluntară, se menține într-un unitar ritm de femeie de răzeș, Maranda-Cuțuianca e o vrăjitoare decorativă, baciul Timofti Gițulea, fost haiduc, bun povestăș și duhliu, e desprins din *Hanul-Ancuței*, Leiba Tudic, crișmar onest, muncitor, sărac și cu o casă de copii, se furișează din *Venea o moară pe Siret*, cu discreție și bună amintire, argatul Gheorghe, sărac și îndrăgostit de Sanda, fata unui sătean chiabur, alcătuiesc o pereche romantică des întilnită în povestirile d-lui Sadoveanu. Congestionat de material, d. Cezar Petrescu sadovenizează aci eroic, prin expresie și structura personagiilor.

Între povestire și portretură, d. Petrescu intercalează, ca motive simfonice, o serie de evocări lirice și cîteva fragmente de cronică. În pasagiile realiste domină, firesc, cronică. Faptul de a apela la evenimente prea recente, cunoscute din gazete și din realitatea neprelucrată de artă, este o imixtiune inoportună a ziaristului în lotul literatului. Aluziile la înproprietărire și la semnele electorale ale partidelor, critica alegerilor demagogice, pomenirea „Curbei de sacrificiu“ (pag. 301) și mai ales transpunerea aproape reportericească a incendiului bisericii din Costești (pag. 360—367),

cu amănunte topice și de situație, ca moartea preotului cu *Evanghelia* în brațe, dovedesc mijloace prea facile și o reprobabilă confuzie între autentic și artistic.

Dacă fiecare capitol, ca și în *Calea Victoriei*, poartă un „motto” poetic, un leit-motiv liric, acesta este un indiciu sigur de subiectivismul elegiac al d-lui Petrescu, prezent în structura sa de romancier. Uneori însă evocarea lirică se desfășoară pe proporții largi și reamintește originalele sale sadoveniste, pe care a știut să le fructifice cu mijloace proprii.

Se pot cita în *Comoara regelui Dromichet* pagini de poezie primitivă, ca acelea de la începutul romanului, unde evocă viața getică, apoi evocarea unei furtuni surprinzând pe Oarță și pe Zaharia la săpături (pag. 58—59), a peisagiului rustic desfigurat de erupția unei sonde (pag. 290—292), aspectul de apocalips al secetei din Piscul-Voivodesei (pag. 151—155), și psihoza colecitivă a țăranilor plecați în căutarea comorii lui Dromichet (pag. 143—150).

Aceste pilde remarcabile de a reda o atmosferă sunt însă și dovada concepției hibride a acestui roman, în care d. Cezar Petrescu tirăște o avalanșă de procedee și o încălcare de metode, un gros mîl sămănătorist, o romantică deformare a psihologiei, o documentare de cronică și o simplificare de realism popular.

„Vremea”, an. IV, nr. 168, 15 februarie 1931

CEZAR PETRESCU :

„AURUL NEGRU”

Din proiectatele romane ciclice ale d-lui Cezar Petrescu, *Aurul negru* continuă *Comoara regelui Dromichet*, acel tablou al transformării unui colț de viață rustică într-un sumbru centru de industrie petroliferă. În Piscul-Voivodesii, unde odinioară s-a-ntins stăpînirea boierilor Iloveni și unde țăranul fantast Zaharia Duhu și-a torturat consătenii cu nălucirile lui arheologice, se-nalță acum o pădure de sonde și se frămîntă un infern de patimi.

Înainte de a intra în acțiunea propriu-zisă a romanului, d. Cezar Petrescu ne plimbă de-a lungul a vreo 50 de pagini de prolog, în care ne evocă o noapte cu viscol și înzăpezire pe Bărăgan. Fragmentul detașat de rest pare o unitate atît prin sugestia lui descriptivă, cît și printr-o gradată dezvăluire a unui incognito. Atmosfera de izolare a stației în care familia șefului Vartolomeu Diaconu își duce viața e atît de pregnantă, încît prologul pare o nuvelă de sine stătătoare. În realitate, d. Petrescu se folosește numai de un procedeu, ca să ne prezinte două noi personaje :

pe dezabuzatul ministru al Comunicațiilor, Demetru Demetrian, și mediocra existență a familiei Diaconu, pe care hazardul o scoate din rosturile ei limitate, zvîrlind-o tocmai în Piscul-Voivodesii, unde se macină rezistențele morale și se otrăvesc sufletele cu ambiții primejdioase.

Raportînd prologul la întreg romanul, recunoaștem în tehnica lui pe amatorul de potriveli melodramatice ale destinului, așa cum d. Cezar Petrescu le-a cultivat în nenumărate nuvele.

În noua societate capitalistă din Piscul-Voivodesii vom regăsi pe Zaharia Duhu și pe mamă-sa Ruxandra, îmbogățiți de veniturile ce le aduce „aurul negru“, pe inginerul Grințescu, pasionat de explorările lui tehnice, pe Madala, soția lui dezamăgită și tot atît de estompată ca fizionomie, pe ambițioasa Cecil Tudose, nepoata lui Duhu, pe Emil Sava și pe Iordan Hagi-Iordan, reprezentantul burgheziei ariviste, pe vechii cunoscuți, circiumarul Tudic, ca și Timoftei Guțulea, fostul haiduc și povestaș din *Comoara regelui Dromichet*. Nici pe Boldur Iloveanu, boierul absentist și degenerat, nu l-a uitat d. Cezar Petrescu; dar pe el l-a lăsat la Paris, decăzut și îmbătrînit, locatar al unei mansarde mizere și pretext de duioșie pentru pasiunea filantropică a lui Zaharia Duhu, prezentat în *Aurul negru* ca un liniștit răzeș, devenit prin voia destinului petrolist, modest în viață și ca fire, gata oricînd să vorbească în pilde și un fel de salvator la timp și cu discreție al tuturor învinșilor. Plecat la Paris să supui unei operații de ochi pe Ruxandra, Duhu descoperă viziunea sordidă a lui Iloveanu și-l ajută sub o formă ingenioasă și neajignitoare, dăruindu-i niște bijute-

rii comandate de el și pretextînd a le fi găsit într-un zid al fostului conac al familiei lui boierești. Tot el scapă de la sinucidere pe Diaconu, care sustrăsese banii statului spre a cumpăra acțiuni de petrol și apără castitatea amenințată a Ilenuței Precup, fata unui țăran bețiv și logodnica june-lui Mihaî Peclu, fost funcționar în Piscul-Voivodesii, plecat la București să studieze. Dacă n-a găsit comoara regelui Dromichet, îmbogățitul Duhu este o comoară de erou, care împarte numai binefaceri pe unde trece. Zadarnic l-am găsi noi prea apostolic, fiindcă inchipuirea autorului l-a văzut atît de neprihănit, încît orice obiecție este de prisos. Zaharia Duhu este o apariție necesar angelică, între atîția egoiști, amoral și parveniți din efort personal. Cel puțin el se-îmbogățește prin voia destinului; de ce n-am lăsa același destin să-l poarte cu aceeași capricioasă voință?

Observasem cu ocazia romanului *Comoara regelui Dromichet* varietatea și inegalitatea materialului folosit. Cu excepția prologului, a epilogului și a unor scurte nostalgii ale lui Duhu după candoarea naturii nemutilate de exploatarea petroliferă, d. Cezar Petrescu a părăsit acele puternice evocări lirice din primul roman ciclic. În *Aurul negru* descoperim totuși o compoziție solid înche-gată. Abilitatea tehnică a d-lui Petrescu este poate una din capitalele sale însușiri. Știe să facă un roman cum știe constructorul să înalțe o complicată schelărie. Meșteșugul atît de disprețuit de tinerii scriitori a ajuns la d. Cezar Petrescu o virtute cardinală. Nu mai e nevoie să insistăm asupra avantajilor și inconvenientelor lui, în producția fecundului nostru prozator. Deosebim

aşadar câteva grupe distincte în *Aurul negru*. Este zona idilică, duioasă şi filantropică a lui Zaharia Duhu, este povestea menajului lui Vartolomeu Diaconu, atins şi el de nebunia ambiţiilor sociale, cu schimbarea la faţă a soţiei, altădată modestă, cu evoluţia copiilor, Duţu şi Nevăstuica (în treacăt spunem că aceşti doi copii sunt prea convenţionali şi schematici) — este descompunerea idilei dintre Ilenuţa Precup şi Peclu, din cauza aceluiaşi iad industrial şi, în sfîrşit, procesul cel mai complicat, acela al ruinării vechilor capitalişti autohtoni, înghiţiţi de felonia politicianilor, care lasă drum liber capitalului străin să acapareze industria naţională. Proverbial atît de trivial în familiaritatea lui „peştele cel mare înghite pe cel mic” este şi tîlcul moral care se desprinde din centrul *Aurului negru*.

Evoluţia menajului Diaconu intră în procedeele experimentale ale autorului, care, începînd de la *Calea Victoriei*, au fost reluate, ilustrînd minima rezistenţă a micului-burghez faţă de tensiunea mare a vieţii moderne. Ceea ce este acaparant în ultimul roman al d-lui Cezar Petrescu este aspectul documentar al luptei dintre capitalul naţional şi cel internaţional. Trăim astăzi în zodia romanelor documentare; d. C. Ardeleanu s-a folosit de mediul minerilor, d. Branişte de cel al luptelor electorale, d. Cezar Petrescu se opreşte aci asupra problemei petrolului. Mai mult instructivă decît umană, această parte din *Aurul negru* este un abil reportaj romanţat, o cronică vie a vieţii politice, prin care se determină directivele economice, şi o divulgare de procedee de luptă şi tipuri

din arena noastră democratică destul de cunoscute spre a mai fi impresionante.

Nu putem bănuî în ce măsură timpul va da un prestigiu artistic acestui material atît de contemporan, abia transfigurat de ficţiune; nici nu putem prevedea cît de istorice vor deveni asemenea moravuri şi tipuri, spre a le preciza rezistenţa. Neostenit cronicar al vremii, d. Cezar Petrescu explică un proces social şi economic în dedesubturile lui politice. Asistăm astfel la distrugerea carierii lui Demetrian, om lipsit de voinţă, moştenitor al unui trecut politic glorios, spirit cultivat, dar prea puţin apt pentru a conduce. Puţin conturat totuşi, Demetrian este o victimă a şantajului; fără puncte vulnerabile prea importante, viaţa lui intimă are numai un punct negru. Însurat cu fata unui fost camarad de război, dintr-un romantic scrupul de conştiinţă, fiindcă jurase tatălui să-i ocrotească fiica, pe care o întîlneşte printre cocotele postbelice, încornorat şi dezamăgit, Demetrian este repede scos din luptă. D-lui Cezar Petrescu îi plac motivele melodramatice. Dacă n-ar fi existat această întîmplare a aceluiaşi mistificator destin, poate cariera politică a lui Demetrian ar fi fost salvată, poate legea minelor care proteja capitalul naţional n-ar fi căzut, poate capitalul internaţional n-ar fi triumfat, poate Hagi-Iordan şi ceilalţi nu s-ar fi ruinat... Sunt atîtea posibilităţi într-un melodramatic incident, încît consecinţele economico-sociale ale luptei descrise de d. Petrescu ni se par prea capitale, iar cauza lor mult prea romanţioasă.

Procesul acesta obscur al transformării unei industrii autohtone, oricît de odioasă ar fi ea pentru

Zaharia Duhu și alte spirite idilice, credem că este prea anecdotic analizat, ca să ne dea fiorul marilor ciocniri epice.

Dar poate nu tocmai acest efect a ținut d. Petrescu, ci mai curînd și-a servit pasiunea sa de ziarist, scoțînd în evidență cîteva tipuri de politicieni, pe care-i satirizează cu o vervă directă. Între ei, cel mai colorat este Horia Țincoca, deputat opoziționist prin temperament și pentru galeerie, cuprins și el de valul capitalismului cosmopolit și ajuns un simplu instrument în mîna omului de afaceri veroase și profitor al numelui comun, fratele său, Vasile Țincoca.

Nu vrem să insinuăm că toate faptele puse pe socoteala lui Horia Țincoca sunt și autentice; dar în portretul lui moral există atîtea trăsături tipice ale unui cunoscut „tribun” contemporan, încît n-am dori autorului un proces de calomnie, cum s-au văzut atîtea în ultima vreme, în Franța, unde pașnicii cetățeni provinciali s-au simțit vizați în personagiile fictive care le semănau.

Iată portretul lui Horia Țincoca, atît de asemănător unui model viu: „Om de necurmată agitație și de spasmodice izbucniri, Horia Țincoca adusese în politica românească, a doua și după război, un element necunoscut, răsărit din fauna votului universal. El reprezenta elanul urletului, crispația pumnului, îndrăzneala înjurăturii împroșcată spre banca ministerială cu toți clăbucii scuipatului, spontaneitatea cuvîntului irupt înainte de a fi cugetat, și poate tocmai de aceea, adevseori, memorabil și just. Camera deputaților era terorizată de invectivele rostogolite vijelios, cînd

Horia Țincoca sărea de pe bancă roșu ca un rac fiert, se repezea spre tribună, răcnea spre banca ministerială, se întorcea cu gesturi scurte și vîrite în ochii adversarului, cu manșetele scăpate afară și cu ochii bulbucăți gata să-i plesnească din orbite, gemînd, spumegînd, amenințînd, trîntind capacele băncilor, călcîndu-și colegii pe bătăături și împrăștiind o adevărată panică fizică” (pag. 187).

Amănuntele continuă și pun în lumină încă o dată procedeul de a luneca în cronică a d-lui Cezar Petrescu.

Pornit pe această pantă a satirei, ne tirăște cu facilități spre caricaturizarea convențională, ca în prezentarea lui Reginald Gibbons, conducătorul străin al întreprinderilor din Piscul-Voivodeșii, după victoria capitalului internațional. Toată făptura de automat ridicol — cu acea mascaradă solemnă și contemplativă a distracției lui săptămînale, cînd își privește soția goală pe divan, nefericita Ilenuța Precup, fumînd și bînd în liniște, ca apoi s-o părăsească umilită și nesatisfăcută — este de o naivitate care nu poate justifica sinuciderea logodnicei lui Peclu. Cînd d. Cezar Petrescu șarjează este dezarmant prin candoare. Nu ne displace însă acel pitoresc *raisonneur*, inginerul Van der Vondel, interpret al gîndurilor autorului, dar personajul mai umanizat.

Oricît s-ar voi documentar, este în *Aurul negru* o umanitate atît de fictivă, o reverie în cadre epice atît de vizibilă, încît ne întrebăm dacă d. Cezar Petrescu și-a impus să creeze oameni sau să demonstreze mai curînd o anume ideologie senti-

mentală. Și, poate, n-am greși dacă am răspunde și de data aceasta afirmativ.

„Vremea“, an. VII, nr. 326, 18 februarie 1934

ANTON HOLBAN :

„O MOARTE CARE NU DOVEDEȘTE NIMIC“

Romanul nostru nu excelează în studiul analitic al cazurilor de conștiință. Cu excepția d-nei Papadat-Bengescu, a *Omului descompus* al d-lui Aderca, a pătrunzătoarei analize a geloziei din primul volum al romanului *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* al d-lui Camil Petrescu și a citorva pagini de debut din *Mătușa Matilda* a d-rei Stahl — domeniul e aproape virgin.

În subtilitățile psihologismului, scriitorul trebuie să ducă un desăvârșit calm și un fel de atentă ascultăție în propriul lui suflet. Autobiografia poate fi ușor poetizată, deformată cu închipuirea, proiectînd-o în planuri ideale, care nu se mențin în sinceritate decît prin punctul de plecare în contact cu realitatea de la care a deviat. Transformată în investigație lucidă, ea devine un simplu instrument de cunoaștere, o descindere în uman, urmărind să descifreze un tip psihologic. Dacă pornește de la un substrat autobiografic, romanul de analiză se conciliază într-o generali-

tate abstractă și oarecum obiectivată prin efortul de a desluși mecanismul intim al unei pasiuni.

D. Anton Holban reușește să se sustragă primejdiei de a poetiza pe un pretext de psihologie, fiindcă eroul său, Sandu, urmărește nu numai o confesiune, dar și o definire în marginile unei experimentări a propriului temperament.

În romanul de analiză sinceritatea se confundă cu luciditatea. Ispita de a se idealiza într-o confesiune nu este un criteriu legitim de a condamna un gen anatemizat de Brunetiére ca o falsă „literatură personalistă“. E o eroare de dogmă clasicizantă și un scrupul de moralist, care confundă confesia artistică cu un act de ispășire creștină.

Eroul d-lui Holban, studentul Sandu, își povestește la persoana întâi variațiile iubirii pentru o colegă a sa, Irina, căutînd să definească, într-un dublu plan, două temperamente și două inteligențe opuse. Sandu e un orgolios și un timid, un intelectual care își caută un fel de auditor restrîns în sufletul unei femei și un febril neurastenic, trăind cu iluzia dominațiunii în iubire, în care se consideră mai mult spectator decît serios angajat. E un suflet mai ales livresc, legănat în confuzia că viața e un teren de experiență pentru eul lui și că iubirea se poate discuta și combate asemenea unei cărți. Un romantism nemărturisit îl împinge la un sistem întreg de perfec-tare a iubitei; fac lecturi împreună, îi stabilește un program de studii, îi inoculează propriile gus-iuri, căutînd să-i formeze o personalitate, care nu este altceva decît dublul personalității lui. Aca-parator absolut, se vede neconținut contrazis de

realitate. În timp ce imaginația lui activează cu iluzia izbînzii, se vede treptat dezmințit; e firesc, din această cauză, să-și creeze o nouă superioritate, aceea a judecătorului dezamăgit, față de superioritatea inițială, în baza căreia credea să-și poată impune individualitatea unei alte ființe. Este o certă contradicție în structura morală a acestui îndrăgostit; o nevroză specifică îl minează, fără ca el să-și dea seama; prin această trăsătură interioară, autoanaliza duce la crearea unui tip și dă o valoare de document sufletesc romanului. Sandu afirmă că își petrece vremea cu Irina din obișnuință și plictiseală; se consideră un sacrificat, care face concesiile vieții erotice. Eroarea lui, inconștientă mai mult, este de a nu crede în dragoste. Totuși, dintr-o livrescă hipertrofie, se dorește un donjuan, se dezgustă de pierderea unor posibile aventuri cu alte femei, mîhnit că-și risipește vremea cu o fată mediocră.

Egoismul și egocentrismul nu sunt, desigur, o dispoziție naturală în iubire. Abandonarea în combuștiia clasicului „*egoïsme à deux*“ este semnul pasiunii autentice. Reticențele morale, analiza fiecărei vorbe și atitudini, regretul odată angajat în jocul erotic, impresia de nenorocire perpetuă și de plictiseală insuportabilă creează un fel de falsă disponibilitate interioară, de care este devastată dragostea lui Sandu. Neputința de a iubi i se pare astfel o realitate naivă, stăpînirea de sine o certitudine și indiferența la durerea altuia un semn al superiorității.

Această formă neurastenică a iubirii îl duce pe Sandu, în etapele esențiale ale confesiunii, la dubiu integral. Se îndoiește de propriile lui stări

sufletești și de ale Irinei. Se vrea iubit și nu este sigur de pasiunea femeii. O consideră ușuratică și fiindcă i s-a dat i se pare că săvârșește un act mecanic ori de câte ori o posedă. După fiecare scenă de acest fel el se consideră eliberat; descărcarea nervoasă îl calmează, obsesia se risipește și iată că își poate îngădui veșnica lui ipoteză liniștitoare: Irina e dominată de el, fără ca să se simtă angajat într-o pasiune reciprocă. Jurnalul lui Sandu s-ar fi putut întinde, pe aceste alternațe, pe mii de pagini, fără o soluție concludentă.

Bărbatul care se socotește atât de lucid în analiza căreia se supune cu o amară voluptate n-are totuși intuiția dragostei — mai just, a femeii. Plecat la Paris, punând între slăbiciunea lui și mobilul de incitație distanța, nu-și câștigă liniștea. Pasiunea este o ardere lăuntrică, în timp; e de ajuns să se simtă singur, ca închipuirea și curiozitatea să-i sfărîme presupusa indiferență.

Irina îi pusese odată categorica întrebare: „Ce ai de gând să faci cu mine?” Sandu, tip de voință fragilă, afectat de neputința de a conchide, dă un răspuns logic, după structura lui: îi dă libertatea și chiar o sfătuiește să se mărite. În raport cu încercările Irinei de a se căsători, intervine Sandu cu vechile raționamente: ironizează pe candidații eventuali, subliniindu-și indirect superioritatea. Într-o problemă în care femeia își pune sufletul și simțurile, bărbatul activează cu rațiunea. Planurile sunt contradictorii și drama se petrece pe două paralele fără punct de tangență. E de ajuns însă ca Irina să se descătușeze de cercul vicios al irezolvării, căsătorindu-se, evident

din clasică răzbunare a femeii care se simte părăsită, ca Sandu să reacționeze, să se simtă nenorocit și subprețuit, să se umilească și să se plîngă, să caute a schimba cursul unei vieți pe care n-a acceptat-o decît ca pe un provizorat indefinit. Concesiile încep din partea lui cu aceeași precipitare cu care pînă acum își aglomera rezistențele. Abia în fața faptelor își dă seama că a iubit-o pe Irina; crede în pasiune după ce a respins-o; Sandu se descoperă îndrăgostit cînd e prea tîrziu. Irina e dispusă să renunțe la căsătorie; asigurat în parte, reîntră în vechiul lui eu: iar o disprețuiește și o consideră fără personalitate, iar se crede disponibil și pleacă din nou în Franța. O scrisoare a unei prietene comune îi anunță că Irina a murit într-un accident, în munți. Dar în sufletul lui orgolios și nesigur, interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică: „A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse”; supozițiile nu dorm însă nici în fața evidenței. Scepticismul bărbatului hipertrofiat își mîngie raționamentul cu o posibilitate, dacă nu controlabilă, anulatoare a durerii ca un calmant la-ndemină foarte comod: *Poate a lunecat.*

Pe aceste cuvinte se închîie subtila analiză a iubirii din *O moarte care nu dovedește nimic.*

Dacă romanul de analiză are predilecție pentru materialul autobiografic, tehnica lui variază cu o suplețe conformă cu timpul. Benjamin Constant a scris *Adolphe* într-o narațiune lineară și cu o liniște clasică; tot astfel și Fromentin pe al său *Dominique*. În *La porte étroite*, Gide s-a folosit de aceeași metodă, pe care a schimbat-o însă în

L'école des femmes cu procedeul mai artificial a două jurnale intime juxtapuse, Jacques Char-donne, în *Eva*, a adoptat tehnica simplă a jurnalului unic, în care își înseamnă etapele mai puternice ale unei evoluții morale într-un ciclu de sentințe și observații interioare.

Metoda d-lui Holban am putea-o numi evocativă; ea se abate de la modelele cunoscute; stă-rile sufletești se asociază în legătură cu incidente reale reînviata de memoria afectivă. Evoluția personagiilor e urmărită mai mult în timp decât în spațiu. Analiza se-ntretaie cu evocarea, reflexia cu fulguranța plastică a faptelor mici, dar semnificative. Romanul său e alcătuit ca un subtil mozaic, în care fragmente miniaturale, stilizate cu grație și poetizate cu descripții, întregesc o psihologie. Desigur că această tehnică e luată din procedeele disociative ale analismului proustian, pe care d. Holban l-a aplicat cu migala unui pictor care ar reduce scara de frescă la miniatură. Analiza sa lucidă nu ignoră grația interioară și stilistică. *O moarte care nu dovedește nimic* este adevă-rata afirmare de prozator a d-lui Anton Holban.

„Vremea“, an. IV, nr. 180, 29 martie
1931

ANTON HOLBAN :

„IOANA“

De la romanul *O moarte care nu dovedește nimic* pînă la *Ioana*, d. Holban a evoluat spre un analism dus pînă la o veritabilă tortură morală. Cînd ne-am ocupat de primul său roman, care l-a afirmat printre tinerii scriitori de merit, am insistat asupra nuanțelor sufletești care sintetizau un tip cu o anume structură erotică. Dacă metoda asociativă a reintegrării stărilor interioare ale personagiului era de filiație proustiană, am putea totuși să surprindem și o compoziție meticolos gradată, o unitate de esență clasică a caracterului analizat, păstrată cu o grijă care nu disprețuia un vădit efect artistic. Tehnica proustiană era însă mai mult formală, fiindcă sentimentul unei perfecte simetrii învingea, la sfîrșit, impresia de disociere psihologică.

În *Ioana*, d. Holban trage ultimele concluzii ale metodei integrării și dezintegrării analismului lui Proust. Mai întîi, a urmărit să risipească orice impresie de finit a romanului, rupîndu-i simetria. Să fim bine înțeleși, căci nu voim să spunem că d. Holban nu și-a stors subiectul de toate posi-

bilitățile. Dar aci a voit o epuizare în adânc, în subconștientul stărilor de gelozie prin care trece același erou, Sandu, față de Ioana. Există trei părți distincte în roman; ele corespund cu trei momente morale; primele treizeci de pagini notează cu sobrietate, cu simțul amănuntului caracteristic peisagiile Cavarnei și tipurile, puține de altfel, care alcătuiesc atmosfera umană a locului. Aceste pagini servesc de cadru sumar, de indicație spațială și de justificare a izolării în care se regăsesc Sandu și Ioana, spre a se cufunda în acțiunea pur interioară din a doua parte a romanului (cea mai întinsă) — care ține pînă la pagina 208. De-aci pînă la sfîrșit, încă vreo șaizeci de pagini, se adaugă un nou episod, acela al bolii misterioase care irosește pe Viky, sora Ioanei.

Compoziția romanului ar părea deci foarte calculată, bazîndu-se pe procedeul clasic al începutului, culminării și stingerii unei acțiuni. Numai că acțiunea exterioară nu există în *Ioana*. Analiza nu reiese din fapte prezente, din succesiunea lor logică sau din conflicte care se alimentează exclusiv din incidente actuale. Personagiul central, Sandu, re trăiește situații, bănuiele, resentimente, extaze, reminiscențe din insondabilul subconștientului și din recrudescența lor prin memoria afectivă. Acțiunea se prelungește pe un plan exclusiv psihologic, unificîndu-se într-o durată care anulează realitatea logică.

D. Holban pune accentul romanului nu pe caracterele personajilor; nici Ioana și nici Sandu nu sunt două tipuri psihologice, conturate în limitele unor sentimente definitive. Adevărata lui temă este metamorfoza unei stări morale absolute,

aceea a geloziei. Cu trei ani înainte de a veni împreună la Caverna Port, Sandu se despărțise de Ioana. Voiau amîndoi să se vindece de suferința unei iubiri care le-a ucis liniștea. Terapeutică uitării părea a fi unica salvare dintr-o situație care nu ducea la nimic. Femeia a recurs la procedeul clasic al posibilei eliberări din absolutul pasiunii: reface un simulacru de iubire cu un alt bărbat, un prieten al lui Sandu, care a așteptat un loc vacant, ocupîndu-l fără mari eforturi. Un fel de vindecare a metafizicii prin fizică. Dar procedeul dă greș. Pasiunea este mai adîncă decît bănuiau amîndoi; ea persistă în nostalgia femeii după iubitul absent și în chinul geloziei torturînd pe bărbatul ce nu poate renunța la sentimentul posesiunii integrale. După trei ani de sterilă suferință, se hotărăsc să reia firul întrerupt al vieții comune. Iluzia vindecării a fost prima iluzie; a doua este iluzia refacerii. Ioana, în rezervele ei instinctive de femeie, poate ar fi găsit înlăturarea fatalității prin fireasca revenire la Sandu; dar el este un neliniștit, un analist nemilos al tuturor stărilor sufletești, un cazuist al propriei pasiuni. Reluarea vieții în comun, la Caverna, pe timpul verii, va deveni un infern pentru amîndoi. Sandu își re trăiește pasiunea printr-o gelozie extenuantă. Dacă se poate spune, o luciditate absurdă îi destramă echilibrul interior; o voluptate perversă îl îndeamnă la autoflagelare; dorința de răzbunare prin tortură a femeii care a păcătuit îl biciuiește maladiv, iar refacerea obsedantă a umilințelor geloziei, vîind să reconstituie faptele petrecute cu celălalt, îi pune la îndemînă explicații

a greșei Ioanei, cu justificări psihologice a tot ce s-a întâmplat.

Vindecarea nu vine prin reluarea unei pasiuni întrerupte; fericirea nu se poate redobîndi. Dezastrul moral definitiv este strigătul repetat, lamentabil, sfîșietor al lui Sandu. Atunci ce-i rămîne, dacă liniștea e o iluzie, iar temperamentele lor ireductibile sunt într-o încordare fără soluție? Un singur lucru — cunoașterea, introspecția infinitezimală, chinul sterp al explicărilor și justificărilor formulate în sentințe morale care însoțesc fiecare moment analitic. D. Holban a abuzat aci de seducția introspecției proustiene; arta nu trebuie să emoționeze, nici să tipizeze, nici să purifice — ea trebuie să cunoască, să meargă pînă la ultimele fibre de care se leagă rădăcina unui sentiment. Dar Proust nu este numai un abstract moralist, un analist împins pînă în pînzele albe; el reconstruiește un sentiment, și deci și un personaj cu ajutorul unor infinit de subtile tentacule, al unui suprasimț al vieții. Analismul proustian nu duce la colecția unor piese moarte de anatomie morală. Un sentiment feeric al vieții învăluie lunga serie din *À la recherche du temps perdu*. Analiza nu anulează sinteza. Este ceea ce ni se pare că se întâmplă în *Ioana* d-lui Holban, atît de prețioasă în amănunte, în observații morale, transformate în sentințe psihologice, atît de intensă în momentele izolate ale unei cîvîrșitoare analize a geloziei.

Proust a descompus „misterul“ unui sentiment atît de profund, de capricios, de aberant, în formele pe care le ia uneori, ca iubirea, fără să-i fi volatilizat magia; marea lui descoperire psi-

hologică este de a fi coborît această magie cu cîteva trepte mai în adîncul subconștientului uman, transformînd un complicat laborator de investigație morală într-o nouă și vie realitate.

Întîmplător am citit de două ori *Ioana* d-lui Holban; o dată în manuscris, apoi în volum. Impresia de laborator, de analiză chimică, pentru a surprinde fenomenul într-o formulă simbolică, ce nu se precizează, a persistat de ambele dăți. Aș numi procedeul său analist un procedeu didactic, în sensul unei abuzive raționalizări, al unei prea vădite căutări de certitudini a cunoașterii unui sentiment. După lectura romanului rămii, pe masa de operație, cu două cadavre disecate în cele mai ascunse fibre intime; voind să reconstitui magia vieții, constați că refuzul e un răspuns prea categoric. Există o forță, am putea spune negativă, în analismul d-lui Holban; ea despică gelozia în componente nebănuite, în străfunduri care scot la iveală o adevărată mizerie a tragismului condiției noastre umane. Un pesimism lucid, o obsesantă aspirație spre absolutul sentimental, un sens al fatalității biologice în care se zbat eroii se desprind clar din ultimul său roman. Un gust de cenușe rămîne după terminarea lui; dar sentimentul vital al contemplației, al superioarei noastre siguranțe, de suferinzi care ne putem obiectiva tragediile, nu aureolează memoria noastră artistică. Explicația poate sta în faptul că d. Holban a aplicat cu exclusivitate numai o față a metodei proustiene, analismul, pe care l-a împins la virtuozitate exasperantă.

Sentimentul morții, al unei morți morale sau al unei nefericiri invincibile este fără îndoială

atitudinea ce se desprinde din *Ioana*; tot el susține, în parte, și laborioasa analiză a romanului. Dar credem a-l găsi mai persistent, mai transpus în contemplație, în acele prețioase medalioane, în care d. Holban încrustează câteva figuri episodice, ca Ali, Kadir, Arabela și pisoiul Ahmed. Ceea ce nu înseamnă că celelalte portrete nu au o finețe și un contur tot atât de precis. Mai presus însă de acestea, trebuie să relevăm că sentimentul morții, panica în fața neprevăzutului, care atenuază până și tragedia esențială, gelozia, învăluie cu un mister plin de sugestie figura placidă a lui Viky. Episodul acesta care încheie romanul, participă integral la contemplația care gravează în spirit un turburător spectacol uman, transpus în ficțiune artistică.

Prețuim în *Ioana* d-lui Holban un efort excepțional de analiză psihologică, o conștiință autentic chinuită de tragismul vieții și o înclinație organică spre experiențele mari morale; subtilitatea sa de analist îl fixează printre fruntașii tinerilor noștri prozatori.

„Vremea“, an. VIII, nr. 372, 20 ianuarie 1935

GALA GALACTION :

„PAPUCHI LUI MAHMUD“

Primele povestiri ale d-lui Gala Galaction erau insufleteite de limbile arzătoare ale fantasticului și alimentate de materia inflamabilă a pasiunilor carnale. Creștinul sfîșiat de demonul instinctelor își mărturisea febra în jocurile unei închipuiți neliniștite, care înfrumuseța păcatul cu aprinse obsesii. Destrămarea morală a eroilor era un pretext de ardere lăuntrică, fără preocupări de a analiza, a judeca și aproba cazuri de conștiință.

Cu timpul, părintele Galaction și-a amintit de rasa ce-l consacrase slujitor al Domnului și a îmbrăcat-o și la masa de scris. A urmat o activă afirmare a predicatorului și a conferențiarului moralizator, propagandist al toleranței evanghelice, în vederea unei mai suportabile alcătuiți a vremelnicei vieți omenești. Literatul și-a fixat o ideologie sentimentală din eteroclite elemente confesionale, într-un eclectism acomodat cu o dulce frivolitate față de rigiditatea despărțitoare a dogmelor. Creștin lipsit de fanatism, părintele Galaction i-a îngăduit poetului să viziteze și zona plăcerilor pămîntești sub forma lor cea mai ispi-

titoare, dragostea. Primul său roman, *Roxana*, este o asemenea conciliere a dogmelor și a iubirii, rezolvată în cerul pur al stărilor mistice și matematice. Eroii își teologizează dragostea după un ușor ritual confesional. Intervenția ideologului devine evidentă, în paguba poetului, care se preocupă altădată numai de voluta febrei pe care se consuma. Astfel, cel dintâi roman al d-lui Galaction a dezamăgit deopotrivă pe credincioși, ca și pe sceptici, tocmai fiindcă intenționa să-i împace într-o ambiguitate împerechere a moralistului cu poetul.

Romanul *Papucii lui Mahmud* e construit tot pe ideologia toleranței religioase și pe ideea armonizării relativismului confesiunilor, într-un absolut comun și într-o practică egală a omeniei. Într-un cadru patriarhal, de țirg provincial, trei breslași umili, un creștin ortodox, un mahomedan și un mozaic imaginează o miniatură de internaționalism etic, înfrățindu-se pe bază de milă și toleranță reciprocă. Acțiunea se petrece pe timpul războiului de la 1877, într-o depărtare de epocă mai prielnică pentru credibilitatea faptelor. Nimbul de basm evanghelic luminează mai firesc în timpările retrospective ale eroilor, pe care d. Galaction îi convoacă, spre a-i înlănțui în consensul iubirii reciproce.

Acceptăm romanul *Papucii lui Mahmud* mai mult ca pe o povestire filozofică, cu tîlc de toleranță religioasă, în genul „romanelor” lui Voltaire și Anatole France. Atmosfera istorică, decorul naturii, structura personajilor, logica prestabilită a faptelor și a psihologiilor: coincidența de

simpatie a eroilor principali acoperă cu abilitate intențiile moralizatoare ale operei. Ceea ce turbura impresia literară în *Roxana* era stăruința ideologului, aerul de predică abstractă a conversațiilor, tonul de pastorală deghizată în gura personajilor. Ideea concilierii confesiilor în substratul comun al umanitarismului și omeniei străbate în *Papucii lui Mahmud* ca o ușoară disertare, accidentală și încadrată de fapte, ca un comentariu complimentar, fără a fi nici pedant, nici retoric și împovărător. D. Galaction a frecventat cu folos spiritul de disertă subtilitate al povestirilor lui France, respectînd necesitatea de imprevizibil a imaginației, farmecul pitoresc și de expresie. *Papucii lui Mahmud* literarizează o temă și propagă o atitudine etică în limitele atrăgătoare ale unui ponderat fantezism. Chiar întîlnirile melodramatice dintre eroi, ca aceea între ieromonahul Veniamin, fiul spiritual al schimnicului Silvestru, sortit să ridice ispășirea lui Savu Pantofaru, pe care-l spovedește, în ajunul morții, pe vasul Cobra, în drum spre prietenul lui, Ibrahim, se încadrează în logica povestirii; tot astfel, scenele de aspect senzațional, ca înmormîntarea lui Mahmud, ucis de Savu, într-un moment de inconștiență alcoolică, alături de părinții lui creștini, sau simetrica lui înhumare în pămîntul turcesc devin ilustrări suportabile ale temei. Împăcați în moarte, Mahmud și Savu se contopesc în unitatea marelui mister și se egalează dincolo de diferențele confesionale. Pitoresți, sumar schițați, semenii care întretaie viața eroului dau un fundal de realism excepționalului lui renunțări și redempțiuni; ucidînd pe prizonierul turc Mahmud, Savu părăsește

situație socială și liniște sufletească pentru a-și ispăși crima. Tot acest reazăm de realitate susține și naivitatea motivului esențial al povestirii, luminată de surîsul idilic al celor trei prieteni.

Fără a fi un convențional profet tolstoian, umilul Pantofaru evoluează între cotituri de basm, simbolizînd o idee.

Povestitorul calm și supravegheat în expresie, poetul evocator de nostalgii de conștiință, descriptivul poetic își împart cu echilibru lucid sarcina de a duce la un bun sfîrșit pe moralistul toleranței confesionale.

Iată calitatea descriptivului în acest scurt pasagiu :

„Pădurea era bătrînă cît cei mai mari bătrîni goruni și frasini, căzuți din zile vechi peste noarodele vlăstarului și cojiți de ploii, de vînturi și de muierile din sat, ca niște schelete, de viermii pămîntului. Copacii tineri scoteau capul cum puteau de sub poalele strămoșilor centenari. Vedeai își purta apele — cînd era — parte printre leșurile înecate în nisip, parte pe sub bolțile noduroase, încheiate de copaci groși ca butiile, care își aruncau ramurile unul către altul, peste albia dintre ei. Iarba creștea înaltă cît omul. Richițele de lîngă apă desfătau cu argintiul lor frunziș noaptea verde înconjurătoare. De la un loc, începea «ceretul», adică peria stîlpilor subțiri și înalți, pînă la cerescul smalț albastru care se vedea lîcărind — ca fundul unei cupole de moschee — dincolo de arabescurile vii și mișcătoare“ (pag. 103).

Ceea ce a încercat să exprime părintele Galaction în ambianța modernei *Roxana*, credem a fi izbutit să realizeze mai ușor în povestirea de simplitate patriarhală din *Papucii lui Mahmud*. Propagandistul e ajutat, de data aceasta, și de literat.

„Vremea“, an. V, nr. 223, 31 ianuarie 1932

E. LOVINESCU :

„BIZU “

Romanul *Bizu* este, în realitate, al treilea volum de memorii al d-lui Lovinescu. După ce și-a fixat confrății în spațiul concentrat al portretului, își consacră sieși o amplă autobiografie morală, travestind ușor etapele propriei existențe în figura imaginarului doctor în chimie agricolă de la Hohenheim, Anton Klentze, zis Clenciu, directorul pepinierii Rădășani—Fălțiceni, supranumit și Bizu. Confesiune integrală, cartea e un roman în măsura în care *Volupté* a lui Saint-Beuve i-a servit să-și transfigureze propriile experiențe. Fiindcă am trăit atât de aproape de cercul „Sburătorul“ și de prietenia d-lui Lovinescu ne simțim puțin stinjenți în fața lui Bizu. Cunoaștem intenția mai veche a originii acestei autoanalize romanțate, posedăm câteva indicații autobiografice din conversația risipită de-a lungul anilor, în biroul criticului, și ne-am identificat suficient cu modul său de reacțiune temperamentală. Efortul de a transpune în ficțiune o viață atât de autentic legată de cunoașterea noastră e temperat, uneori contrazis, de realitatea prea contemporană a scriitorului.

Mărturisim că simpatia noastră critică merge cu preferință înspre două evocări, învăluite în misterul perspectivei atemporale : adolescența lui Bizu și capitolul final al romanului, în care se unifică într-un fascicol luminos natura unei sensibilități, retrăind în mirajul unei concentrări retrospective regretul unei vieți care putea fi altfel, dacă n-ar fi fost predeterminată de o structură pasivă și timorată. După cum Bizu a turburat copilăria fragilă a d-lui Lovinescu, prin existența lui de fantomă cu intervenții în ordinea firească a evenimentelor, tot astfel viziunea noastră critică e obsedată de umbra omului apropiat, real și cunoscut, conducându-și confesiunea între un cer de poetică ficțiune și intervenția directă a propriei speculații. Copilăria și adolescența, cu persistentul sentiment al izolării și al morții, cu obsesiile și experiențele erotice decristalizând iluzia asupra vieții, rătăcirile prin peisagiul local și lipsa de concordanță sufletească dintre el și familie aparțin deopotrivă autorului și fictivului Bizu. Imaginația și realitatea se suprapun într-o evocare impersonalizată. Din momentul în care Bizu intră în febra tuberculozei lui incipiente, recapitulează prăbușirile de conștiință și renunțările lui treptate la viață, predilecția pentru Horațiu și anecdotică tipurilor întâlnite în lupta cu moartea, în decoruri variate și sub dominația dezastrului propriu prin autoanaliză, își anulează în bună parte ficțiunea, înlocuind-o cu memoriul. Aceste considerațiuni asupra orientării estetice înspre antichitate a lui Bizu par un ecou al autocriticii din al doilea volum de *Memorii* :

„La o vîrstă la care începuse să-și disece caracterul și să-și precizeze elementele esențiale ale personalității, pe orice drum ar fi pornit, găsea la baza ei refuzul de a accepta viața. Cum n-o putea anula în dibuirile puerile ale copilăriei, instinctiv, prin resemnări și renunțări succesive, procedase la reducerea suprafețelor de contact cu dînsa, retractîndu-se în sine ca sub o carapace de indiferență. În afară de considerații estetice destul de nelămurite pe atunci, pasiunea lui pentru antichitatea clasică deriva din necesitatea de a se desface din complexiunea amănunției, ce nu-l interesa în problemele ei actuale, în crizele ei materiale și morale și nici chiar în propria lui persoană sub raportul funcției sale sociale. După cum în viață, prin renunțări, își micșorează suprafața de contact și, deci, și de fricțiuni cu realitatea, tot astfel, instinctiv, se refugiase sufletește în domeniul speculativ al umanismului, nu pentru că și-ar fi închipuit existența în trecut a unei alte omeniri decît cea actuală, pe care o credea, dimpotrivă, mai dură, mai crudă, fără raza blîndeții creștine, tot atît de categorică în voința de putere, în imperialism, fără omenie, zguduită de convulsii sociale mai aprige decît cele de acum, cu mult mai puțină spiritualitate și confort moral și material, ci pentru că avea în ochii lui superioritatea de a fi revolută, încheiată într-un ciclu perfect închis, obiect dezinteresat de stadiu, fără pasiuni“ (pag. 110—111).

Expresia tehnică și analiza abstractă probează imixtiunea criticului asupra romancierului. Perspectiva morală e prea apropiată, luciditatea prea ascuțită ca să ne poată da iluzia obiectivării unei

secunde individualități. Ne aflăm în fața unei disocieri, în care, dacă am schimba persoana a treia cu persoana întâia, ne-am găsi în limitele unei perfecte autocritici, ca la începutul celui de-al doilea memorial.

Însuși sentimentul morții, trăit în planul viu al sensibilității, în primele lui etape se abstractizează adesea luînd aspectul unei lucide speculațiuni :

„După cum noțiunea rotundizării sau a rotației pămîntului nu împiedică pe nimeni de a călca solid pe suprafața netedă a șesului, de a se crede punctul central al armoniilor cerești și de a-și reglementa momentele zilei după mersul aparent al soarelui, tot astfel, conștiința teoretică a neantului universal nu-i împiedică pe oameni de a trăi ca și cum ar fi nemuritori. Într-un cuvînt, voința de putere fiind expresia profundă a individualității, moartea neavînd decît o valoare de idee abstractă, indiferentă, din ciocnirea lor, sentimentul voinței de putere învinge mai totdeauna. Incapacității omului de a-și reprezenta concret, viu existența lumii fără prezența sa, i-a răspuns instinctul nemărturisit al eternității individuale, ce sălășluiește în el. Din miezul acestor considerații elementare rezulta pentru Bizu, de oricîte ori încerca să-și înceapă cartea, o dublă poziție : pe de o parte, sentimentul stagnării într-un loc comun, iar pe de alta, izolarea într-o atitudine rară, urmată de consecințe incalculabile ; a constată realitatea științifică a labilității universale și prezența ei națională în om, e, sub un aspect, o banalitate inutilă, după cum, sub celălalt, o revelație zguduitoare, care ar trebui să schimbe

fundamental problematica vieții“ (pag. 200—201).

Este evident că reflexia e posterioară și aparține criticului : din simultaneitatea sentimentului cu speculația, Bizu ar fi trăit în ficțiune, în timp ce prin acest procedeu e anulat ca intuiție concretă și trecut în rafturile analitice ale rațiunii. În măsura în care își definește biografia morală mai apropiată în timp, spre formele definitive ale maturității, Bizu dispăre în febra adolescenței zguduite de fiori erotici, în peisagiul copilăriei și în neliniștea din pragul vieții, cedînd reflexiei directe a criticului. Comparația dintre Bizu și Eminescu (pag. 204—206), formația ideologiei din *Istoria civilizației*, contradictorie temperamental (pag. 211—212), considerațiile despre creația artistică (pag. 213), filozofia izolării prin contemplație (pag. 215), incursia în contemporaneitate, vizînd egocentrismul domnului Iorga (pag. 217) și condamnarea pasionalismului acestuia în pagina următoare, convingerea situării într-o superioritate pur morală (pag. 219), finalul polemic vizînd tot pe d. Iorga (pag. 223), impresiile asupra biografiei lui Eminescu de d. Călinescu (pag. 227), destramă ficțiunea și reiau atitudini cunoscute din critica d-lui Lovinescu, îmbrăcînd peste figura imaginărilor doctor în chimie agricolă personalitatea tangibilă a autorului. Impersonalizarea e ridicată ca o pînză de cort, smulsă de o mîină nevăzută în sus, dezvăluind în locul unui spectacol imaginar o realitate familiară.

Astfel, *Bizu* e o autobiografie romanțată, un document psihologic de o covîrșitoare importanță, o subtilă analiză introspectivă, o poetică evocare a peisagiului natal al copilăriei și adolescenței, o

integrare afectivă în tradiția etnică, un testament sufleteș și un mare capitol, alternînd între ficțiune și confesie, din *Memoriile* d-lui E. Lovinescu. După ce și-a făcut critica, cu luciditate și abstracție, prin *Bizu* își construiește biografia, cu viziune poetică și ușoară travestire prin ficțiune.

„Vremea“, an. V, nr. 263, 13 noiembrie 1932

G. CALINESCU :

„CARTEA NUNȚII“

Cînd ne-am ocupat de biografia lui Eminescu, scrisă de d. G. Călinescu, am amintit despre începuturile sale lirice, de scurtă durată dealtfel, insistînd asupra originii literare a criticului de astăzi. Fantezia și sensibilitatea, prezente cu deosebire în portretele din cea dintîi fază a impresionismului său evocativ, și-au destins aripile și în *Viața lui Mihai Eminescu*, în amplul portret al poetului și în al tuturor figurilor care au venit în contact cu zbuciumata existență a Luceafărului. Talentul literar al d-lui G. Călinescu a depășit limitele necesare cerute unui critic. Nu că am fi crezut vreodată că un critic trebuie să aibă o expresie brută, dar lirismul nu este starea de comprehensiune cea mai recomandabilă într-o carieră dedicată înțelegerii și explicării valorilor altor creatori. Încurajat în direcția însușirilor sale netăgăduite, d. G. Călinescu, dotat cu o fantezie colorată și stăpîn pe un stil de o amplă retorică, și-a îndreptat atenția spre roman. Dacă în portretul critic ficțiunea e stînjinită de modelul prea conu-

rat, de la care pleacă, în epica pură se poate da curs liber creațiunii.

Primul roman al d-lui G. Călinescu ne dă pri-lejul, mai curînd decît ne așteptam, să-i verificăm posibilitățile epice ; dar *Cartea nunții*, în substratul ei cel mai viabil, ne recomandă tocmai vechile sale însușiri de lirism evocator, fie în capitolele descriptive, fie în repetatele imnuri aduse erotismului și adolescenței. Literatura abundant risipită în portretele criticului Călinescu se răsfată, de data aceasta, în romancierul Călinescu, mai puțin observator al vieții și analist plastic al sentimentelor. Oricît ar părea de improprie înpe-recherea noțiunilor de analiză plastică, credem că este o formulă firească, aplicată la romanul psihologic. Să ne amintim de recentul roman al d-lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, unde figura Emiliei se plasticizează cu un relief de neuitat, tocmai prin procedeul analizei, care în loc să destrame sinteza contribuie la progresiva ei realizare. De cîte ori d. G. Călinescu se folosește de analiză, în caracterizarea personagiilor din *Cartea nunții*, abstracția îngheață viața (e vorba de viața transpusă în ficțiune) și inteligența critică anulează intuiția creatoare.

Schematic, atitudinea din romanul d-lui Călinescu se reduce la un contrast de esență lirică și rezolvat tot printr-un proces liric. De o parte stau bătrîneie asexuate din „casa cu molii“, la care se alătură și abulicul Silvestru Capitanovici, bătrî-nul profesor sinucis, după un abstract examen de conștiință, de cealaltă se opun simetric Jim, Vera și Bobby, reprezentanți ai tinereții și ai unui simț panic al voluptății de a trăi.

Mijlocul uniform de a-și caracteriza personagiile îl găsește d. G. Călinescu în portretizare. Static și pitoresc zugrăvite se succed bătrînele, colegele de universitate ale lui Jim, el însuși, Vera, Bobby, fratele ei, hieraticul Capitanovici și cele câteva tipuri umoristice prezentate — Doru Popescu, veșnic afumat și plin de teorii și soluții politico-sociale, Emilian Protopopescu, maniacul cumnat al Verii, M-me Policrat, mama eroinei, și Ostrogotul, profesorul de muzică al lui Bobby, alcătuind o galerie destul de interesantă, dar prea decorativă, într-o acțiune vizibil exterioară. Portretistul cunoscut din critica impresionistă re apare cu toate văditelile lui calități, dar nu apare consecvent și romancierul. În *Cartea nunții* absentează acea mișcare epică, zbatere lăuntrică profund vitală, care să transforme niște colorate portrete în ființe vii, cu o logică interioară echivalentă cu o nouă existență. Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aci pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică. Interferențe firești pentru talentul d-lui G. Călinescu, valoroasele portrete rămân nu mai puțin deficiente pentru romancier. Portretistul de mare virtuozitate este savuros în amănunte considerat, dar dă acțiunii nu știu ce lunecare specioasă peste viață și oameni. Surprindem o cursivitate neobosită în narațiunea din *Cartea nunții*, o vervă spumoasă și o elevație febrilă, mai ales în pasagiile lirice ; căci d. G. Călinescu este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație verbală, prodigioasă de o tensiune cam retorică, probabil de infiltrație d'annunzziană. Evocă-

rile sale lirice sufocă figurile din roman, zvirlindu-le într-o irecuzabilă penumbră.

Se pot cita admirabile pagini de proză lirică din cartea sa, cînd revelatoare ale unui sentiment al naturii, de o incandescență forță, cînd afirmînd un elan erotic, ridicat la potență cosmică, cînd de o puternică emoție meditativă. Dacă mersul epic din *Cartea nunții* este izbit de o certă soluție de continuitate, contemplația lirică dă sunetul autentic al acestui roman :

„Jim dădu la o parte cămașa de pe pîntecele supt și neted al Verei și-și așează urechea caldă pe el.

«Tot misterul vieții — gîndi el mai departe — aci este, în acest pîntece. Acolo, sub astrahanul negru al părului puberal, în viscere, este un mic potir fierbinte numit barbar uter și care este leagănul omenirii, tot așa după cum nucleul solar este leagănul lumilor siderale.

Acolo am stat eu însumi încolăcit cînd lumea se făcea pentru mine și de acolo se vor desface în miriade de foi generațiile viitoare. Eu cred cu vanitate puerilă că-mi satisfac nevoile fiziologice și că-mi dovedesc puterea mea de insinuație asupra femeii. În realitate, misterul vieții mă împinge atît pe mine, cît și pe această tînără și dragă-lăse nerușinată să rodim uterul avid de sămînță. Dacă n-am fi decît noi doi pe acest pămînt, roadele lui ar fi totuși miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din cele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe, și peste cîteva mii de ani pămîntul ar fi din nou un furnicar de oameni, ieșiți toți din noi doi»“ (pag. 329—330).

Sau :

„— Vezi tu — zise el, mîngîind-o pe păr și sărutînd-o — aci în viscerele tale este principiul universal al Facerii ! Cîtă vreme tu vei rodi, universalul există. Dintr-un astfel de uter au ieșit la facere aștrii și stelele, pămîntul și natura. Dacă viscerele tale s-ar usca, și împreunarea noastră ar fi seacă, atunci odată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generațiilor. Pămîntul s-ăr răci și zbîrci, stelele ar cădea la loc spre nucleeele lor ca fulgii de cenușă în vatră, scînteile lumii eterice s-ar strînge într-o singură flacără tremurată și chircită, care, la rîndul ei învinsă de ghețurile golurilor eterne, s-ar încheia într-o zgură de neguri, restabilind întunericul fără margini și fără sfîrșit“ (pag. 367).

Trecînd peste inoportunitatea epică a acestor frumoase tirade și detașîndu-le pentru lirismul lor, în care se glorifică principiul procreației, ca suprem sens vital, indicăm însă unde se pot căuta calitățile permanente ale d-lui G. Călinescu, scriitor.

„Vreamea“, an. VI, nr. 284, 23 aprilie 1933

G. CALINESCU :

„ENIGMA OTILIEI“

Familia, mai mult sub aspectul ei pitoresc și evocativ, era o preocupare vădită și-n primul roman al d-lui Călinescu, în *Cartea nunții*; bătrînele asexuate din „casa cu molii“ și profesorul Silvestru Capitanovici alcătuiau un clan interesant și ar fi putut singur să formeze substanța unui roman. Dar d. Călinescu avea, atunci, o concepție prea eterogenă despre acest gen în care a voit să cuprindă prea mult, oscilînd între portret, lirism și document, cu prea mari salturi ca să fuzioneze într-un tot organic atîtea preocupări.

Romanul de astăzi, *Enigma Otiliei*, este construit cu un meșteșug sigur, pe mai multe planuri, și cu o detașare epică întru totul stăpîină pe materialul uman, atît de divers și de încheat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lungă sa povestire degajînd clar conturat și cu subtile nuanțe, în același timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în ficțiune. Senzația de lucru văzut (evident, în obiectivarea fanteziei), de curgere firească a împrejurărilor și de autenticitate umană și socială a

personagiilor este neconținut susținută. D. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei*, de nici o teorie la modă asupra romanului, de nici o tehnică pretențioasă și cu veleități de sincronizare. A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene. Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personagiile evoluează; impresia de realism, de experiență treptată, așa cum o imprimă viața, cu sinuozitățile, cu surprizele, cu umbrele și luminile ei, este covârșitoare. Dacă poate fi vorba de un procedeu evident, în romanul acesta, el se reduce la existența tînărului Felix, martor și actor în toate întîmplările aproape, care alcătuiesc romanul cîtorva familii și construiesc temperamentul cîtorva tipuri. Studentul sentimental Felix Sima primește o magistrală lecție de viață, cu riscul dezamăgirilor, dar și cu avantajul de a deveni lucid, observînd atîtea realități tragice sau comice. Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creștere și de formare a personalității; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întîmplările epice, se dezvoltă caracterele mascate sau brusc puse-n mișcare ale personagiilor cu o structură bine definită. D. Călinescu n-a pornit de la abstracțiuni, de la idei psihologice cînd și-a construit tipurile; ele se realizează, cu amploare, cu bogăție de impulsii și cu nuanțe multiple, pas cu pas; dacă reacțiunea lor este, în esență, aproape constantă, este o dovadă că structura lor permanentă se adaptează la fiecare nouă împrejurare, sugerînd

du-ne acea impresie de viață care se realizează sub ochii noștri. Un fel de vervă a ritmului interior străbate, ventilînd narațiunea; dar ea nu izvorăște din atitudinea scriitorului, ci din buna dispoziție, din pasiunea impersonalizată a observatorului, stăpînit de o singură satisfacție, să ne afirme, neconținut parcă: asta e viața! Și-ntr-adevăr, romanul *Enigma Otiliei* nu demonstrează nimic; constată, reconstituie experiențe umane și tipuri; iată de ce vedem în noua carte a d-lui Călinescu o vocație de prozator și descifrăm o structură epică. Intuițiile sale pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece. Viziunea capătă pecetea credibilității, care este și semnul sigur al romancierului.

Tînărul absolvent de liceu Felix Sima descinde în casa unchiului său Costache Giurgiuveanu, venind din Iași în Bucureștii antebelici; orfan de părinți, se pune sub ocrotirea tutorelui său, cu a cărui autoritate a avut numai un contact juridic. Naiv, fără experiența vieții, lipsit de afecțiunea necesară vîrstei, are o singură ambiție: să studieze medicina și să-și facă o carieră strălucită; dealtfel, destul de muncitor și inteligent, Felix se remarcă din primul an de studiu, publicînd unele observații într-o revistă de specialitate. D. Călinescu nu insistă asupra formației lui intelectuale decît în măsura în care e nevoie să-i definească aspirațiile și categoria inteligenței. Viața nu se nvață din cărți, și Felix are ocazia s-o constate zi de zi; bătrînul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) și capitalizează banii din pasiunea de a strînge. Singur, cu o fată

vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deși nu e lipsit de o reală afecțiune pentru ea, bătrînul e cuprins de un dublu egoism, pe măsură înaintării în vîrstă. Pe de-o parte, patima banului; pe de alta, iluzia că viața lui se va prelungi indefinit; avertizat de o ușoară paralizie, începe să se gîndească, sub îndemnul unui prieten, Pascalopol, la asigurarea viitorului Otiliei; luptele între speranța lui de a se-nșănătoși, egoismul de a nu se deposea de avere, inițiativele și reticențele de a depune o sumă pe numele fetei și rezistența tenace la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae, vecină cu el, mamă a unei fete bătrîne, Aurica, și a unui băiat întîrziat la minte, degenerat sub raportul fizic și etic, neisprăvitul Titi, fac din existența lui, îndeobște ștearsă, monotonă, a unui avar, o tragedie atît de umană. Zgîrcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii nefericite. În jurul lui foiesc egoismele și mai aprige ale moștenitorilor; Aurica, Titi, Aglae, Stănică, ginerele ei înșurat cu Olimpia, uzează de o adevărată strategie ca să pună mină pe averea bătrînului. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă militărește casa, cărîndu-i mobilele, furîndu-i din tablouri, în așteptarea morții, cu liniște și satisfacție, este de un relief și de o exactitate psihologică de maestru.

Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moștenitorilor surprinde, într-o compoziție amplă, meschinăria, durerea, cinismul a două „celule sociale“, cum ar spune Bourget, gata să se anuleze una pe alta. Cît de puerilă și de romantică, de exterioară este avariția lui Hagi-Tudose

al lui Delavrancea față de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu! Și cît de amplificată este lupta aceasta epică în jurul moștenirii, prin participarea lui Stănică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop și de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese și om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de vești imaginare, născocite din interes și din ambiția de a fi informat, măsluitor de situații și profitor de pe urma tuturor, Stănică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu din *Craii de Curtea-Veche*. Spion al tuturor, el jefuiește pe Costache de grosul banilor, căsătorindu-se apoi cu o cocotă, pe care o plasase și lui Felix, abdicînd de la orice simț moral numai să se chivernisească. Dacă l-am fixat într-o familie de tipuri caracteristice, am făcut-o spre a-l diferenția totuși de frații lui întru interes, căci d. Călinescu știe să ocolească primejdiile, dîndu-i o autonomie în ficțiune, fără a fi tributar înaintașilor săi. Egoismul cel mai divers este surprins în lupta dintre cele două familii, în tipuri nuanțat reliefate. Căci dacă partea leului din moștenirea bănească a lui Costache revine lui Stănică, Aglaia se compensează și ea cum poate, ciupind de bani pe Pascalopol la cărți (joacă numai cu bani de împrumut) și ținînd sub teroare pe soț, pe Simion, maniacul care-nnebunește și care e uitat de toți la ospiciu. Femeie voluntară, ea face și desface viața nătingului fiu, Titi, ea hrănește cu iluzii rare pe Aurica, fată urîtă, bătrînă, rea și invidioasă, din cauza condiției ei de mizerie fiziologică. Dar nu numai problema banului

agită personagiile din romanul d-lui Călinescu ; viziunea sa e bilaterală ; căci dacă, în latura erotică, Titi, Aurica și chiar Stănică sunt niște ratați, un alt lot de personaje se-nvîrtesc numai în jurul dramei sexuale. Lăsăm la o parte pe Felix, într-o firească și neconținută criză sentimentală și fizică, evoluînd între dragostea platonice, de efuziuni mistice și gelozii abstracte pentru Otilia și între scurtele popasuri la Georgeta, viitoarea soție a lui Stănică. Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfășoară în ample evoluții, este acela format de Otilia și Pascalopol, om subțire, bogat, de distincție socială și sufletească netăgăduită, de persuasiune amoroasă, oscilînd între sexualitate și afecțiunea paternă, providență a tuturor profiturilor, cu bună-știință și elegantă acceptare. Ar fi fost ușor să cadă în convenționalism construcția acestui personaj cu d. Călinescu nu ar fi dovedit atîta tact artistic, atîta joc al nuanțelor sufletești și atîta sobrietate în insistența asupra calităților lui Pascalopol. Tip de rafinat, de blazat voluptos, cu rezerve de candoare sufletească, moșierul îndrăgostit de Otilia este un personaj nou în romanul nostru și, fără a fi ridicol cît de puțin, ascunde o discretă poezie a sentimentelor și o pudică delicatețe a pasiunii lui crepusculare. Și tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure totuși, cu abilități feminine foarte nuanțat urmărite, evoluînd între adolescentul Felix și bărbatul experimentat Pascalopol cu o artă de invidiat, e învăluită într-un subtil nimb poetic și în același timp participă la un profund realism.

Iubind luxul, călătoria, muzica și desfăliindu-se parcă într-o necurmată feminitate, Otilia rămîne într-o penumbră de mister în tot romanul. Enigma ei este iarăși feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care diformează și pe avarul Costache și chiar pe cei mai aprigi dușmani ai ei. Este de adîncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după ocoluri și reticente numeroase, în speranța că tinerețea va birui interesul. Platonismul mistic al tînărului este un semn că feminitatea ei nu se-nșeală ; căsătoria cu Pascalopol, părăsirea lui și fuga cu un conte străin sunt consecințele firești ale aceleiași feminități profunde.

Romanul d-lui G. Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de solid realism, de un adevăr sufletește adînc și de nuanțe sufletești revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de înția mină ale epiceii noastre urbane.

„Vremea“, an. XI, nr. 534, 17 aprilie 1938

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU :

„MAIDANUL CU DRAGOSTE“

De câte ori am avut prilejul, am insistat asupra fenomenului atât de frecvent de la un timp în romanul național, care și-a concentrat o bună parte din atenție asupra evocării pitorești a mahalalei. Punctul de analogie și deosebire a fost opera lui Caragiale, considerat ca cel mai ascuțit observator satiric al periferiei. Schimbarea de atitudine sentimentală a prozatorilor contemporani, față de această regiune geografică și morală a resturilor societății privită în complicațiile ei tragice, a emancipat de caragialism viziunea celor mai mulți pictori ai suburbiei. De aceea credem că a sosit vremea să se precizeze în ce anume Caragiale mai poate fi revendicat drept inițiator al mișcării de înnoire a prozei naționale, prin exploatarea unui mediu, astăzi atât de triumfal folosit de câteva remarcabile nume. Nu este vorba numai de modificarea viziunii comice a mahalalei, prezentată de acum în aspectele ei dramatice ; se impune, din contra, o delimitare a ceea ce alcătuiește însăși psihologia suburbană. Mai întâi, Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor

schematic ; cu excepția farsei *D-ale carnavalului*, unde lumea bărbierilor își găsește cel mai crud observator, mahalagii caragialiani pot fi repede identificați și scoși din ambianța celorlalte personaje. În sensul social, mahalagii sunt Jupin Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta, și Zița din *O noapte furtunoasă*, Cetățeanul turmentat și Pristanda, din *O scrisoare pierdută*, apoi nenumărații Lache, Mache și Mitici din *Momentele* lui și chiar Leonida și Efimița din *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Ceilalți sunt „intelectuali“ și politicieni, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. Dealtfel, Caragiale s-a interesat de mahalagiu ca de un tip general ; mai just, am putea spune că satira lui vizează un anume mahalagism etic și intelectual, categorie abstractă în care intră și multe din personagiile lui de extracție burgheză. Însăși structura lui de dramaturg — căci și *Momentele* sunt, în fond, niște concentrate comedii, — i-a interzis să-și limiteze materialul la adevărata și pitoreasca suburbie.

În aceste considerații preliminare nu putem trata mai pe larg o problemă care ne preocupă de mult ; o enunțăm numai, ca un eventual punct de plecare al unor disocieri necesare, în însuși corpul operei caragialiane, văzută pînă acum într-o perspectivă prea unilaterală. Clasicismul marelui comic, atât de izbitor în compoziție și în elevarea la abstracție a tipurilor concrete pe care le-a creat, ca și în economia lui stilistică, îl izolează de toți prozatorii, care posterior au zugrăvit mahalaua, într-o atmosferă de colorat pitoresc, de realism autentic sau chiar de excesiv

naturalism. În introducerile ce însoțesc admirabila ediție critică a operii lui Caragiale, întreprinsă de pasiunea d-lui Paul Zarifopol, acest neostenit comentator a insistat suficient asupra dogmei clasice, aplicată cu o îndărătnică strictețe în comediile și proza neuitatului satiric. Revinând la obiectul acestei cronici, romanul voluminos al d-lui George Mihail-Zamfirescu este prima încercare de a prezenta mahalaua bucureșteană în proporții de tragică epopee. Predecesorii săi s-au mulțumit să evoce fragmentar suburbia, cu aplicație realistă împinsă pînă la platitudine uneori, cu exces descriptiv și un pesimism de directă infiltrație zolistă, cînd nu s-au lăsat dominați de obsesii livrești, de proveniență rusească, cu ratați filozofi și declasați alcoolizați, căzuți în mărăcinușul mahalalei, ca *Diplomatul* d-lui C. Ardeleanu, ca *Sbilț* din *Patima roșie* sau ca *Golanii* d-lui Rebreanu, cu reminiscențe din vagabonzii lui Maxim Gorki. Cu toate deficiențele de memorial dezlinat, *Feciorul lui nenea Tache Vameșul* poartă efigia de autenticitate a suburbiei bucureștene. În somptuoasa evocare a *Crailor de Curtea-Vechă*, d. Matei Caragiale, solicitat deopotrivă între poezie și trivialitate, a creat două tipuri de veritabilă psihologie suburbană în Pirgu și Pena Corcodușa.

Este de asemeni interesant de amintit că prozatorii care au evocat mahalaua bucureșteană prezintă o varietate geografică în care se oglindește aproape totalitatea sectoarelor, într-un specific pitoresc de limbaj și peisagiu. Putem reface un itinerar prelungit, asupra periferiei, cu d. C. Ardeleanu în cartierul Tăbăcari, cu Sărmanul Klop-

ștock în Cuza-Vodă, cu d. Matei Caragiale în Filaret, iar acum cu d. George Mihail-Zamfirescu în Cotroceni și cu deosebire în cartierul Griviței.

În *Maidanul cu dragoste*, d. George Mihail-Zamfirescu împletește trei grupuri principale de personaje. Cel dintîi plan îl ocupă rememorarea copilăriei vagabonde, triste și măcinate de o nostalgie a libertății, a naturii și a propriului destin, care evoluează între maidan și „mahalaua rușinoasă“, între Atelierele Căilor Ferate și „casa cu nebuni“ a copilului Iacov, băiat de umil timp-lar, rob al muncii și al nevoilor. Puținătatea fizică a lui Puișor îl face inapt pentru vreo meserie, îngăduindu-i să-și prelungească astfel contemplația adolescentă peste lucruri și oameni, cînd nu și-o îndreaptă asupra lui însuși, în halucinantele lui obsesii de copil crescut într-un mediu de o trivialitate erotică dezgustătoare, între incendii și accidente de muncă aducătoare de fio-rii morții, între certuri și incidentele scabroase ale vecinilor, în mijlocul cărora e ursit să trăiască. E o necesitate de eliberare din determinismul suburbiei în sufletul acesta sensibil; și-o dobîndește în reveriile lui paradiziace, pornind să viseze de la imaginile întrupate în icoana din casa părintească, singura oază purificatoare într-o atmosferă de lături, de putregai și vulgaritate; și-o întreține în contact cu natura, mizeră și ea, în spectacolul apei murdare a Dîmboviței, în vegetația de bărăgan a ciulinilor și în tovărășia Fanei, fata lui Pascu și a oloagei Tinca, ale cărei alte două fete, Sultana și Domnica, au luat drumul prostituției. Dar Fana însăși dospește în trupul ei ispititor, în creșterea nesimțită, instincte de sen-

zualitate care turbură spiritul idilic al lui Iacov. Un lirism de o învăluitoare melancolie înfășură evocarea acestei perechi nedespărțite, în care copilăria își trăiește totuși intens imperativul intim de libertate și vis, de curăție morală și bucolică înfrățire cu natura. D. George Mihail-Zamfirescu recapitulează cu emoție și cu reflecția maturității, care poetizează și explică, această fază de funcție a lui Iacov. Voit literaturizată, existența lui în „mahalaua rușinoasă” este o traiectorie de vis, cu etape de poezie și alternări de halucinante amintiri, între care zborul dezorientat al porumbelilor uciși de flăcările incendiilor și carnea macerată de curelele de transmisiune ale mașinilor devoratoare de vieți omenești ucide ceva din iluziile copilăriei și mutilează din candoarea ei, corectată de spectacolul tragic al vieții. Părăsiți în pragul adolescenței, înainte de experiența erotică proprie și de calvarul profesiunii, Iacov și Fana rămân într-o dramatică suspensiune. Nu știm dacă d. George Mihail-Zamfirescu și-a propus o continuare ciclică a *Maidanului cu dragoste*, dar destinul întrerupt al acestor eroi presupune o reluare a firului unor vieți abia incipiente. În tot cazul, peste spectacolul de vulgaritate și realism documentar, peste furnicarul de patimi tragice sau triviale ale celorlalte personaje, copilăria tristă, într-o mahala sordidă, a lui Iacov, și a Fanei înseamnă un câștig definitiv în lotul psihologiei infantile din proza națională. După copilăria băiatului de țară, evocată de Creangă, în figura zburdalnicului Nic’ al lui Ștefan a Petrii, după copilăria bolnăvicioasă petrecută în mahalaua Cuză-Vodă a „feciorului lui nenea Tache Vameșul”

și evocată de Sărmanul Klopștock, d. Zamfirescu îmbogățește romanul autohton cu nostalgia și vagabonda copilărie a micului Iacov, născut și crescut într-un sector de suburbie bucureșteană. Confesiune de amplă stilistică, de pătrunzătoare umanitate, de sălbatecă poezie, biografia acestei simpatice haimanale este o prețioasă frescă în opera d-lui Zamfirescu. Nu aceeași fericită inspirație l-a condus pe autorul romanului *Maidanul cu dragoste* să evoce viața celui de al doilea grup de personaje. Figura lui Fane, a „frumosului pușcăriaș” din Cotroceni, a metresei lui, Salomeia, drama de libidine perversă a lui Tino Stavros și a soției lui, grecoaica Maro, născută dintr-un amor ilegitim în Kandia, adusă în țară de sora ei vitregă, Salomeia și măritată cu simigiul stors de vlagă, după ce dusesse o viață de aventuri și împerecheri animalice cu hamalii, într-un mizer vagabondaj, pun într-o penibilă lumină un manierism stilistic și un fals literaturism al d-lui George Mihail-Zamfirescu. Există și în *Domnișoara Nastasia* și cu precădere în *Madona cu trandafiri*, acest patos fad este unul din cele mai grave vicii ce cariază expresia sa literară.

Este inadmisibilă conversația lirică și în stil boieresc a pușcăriașului Fane, fante de mahala, cu o etică specifică a cuțitului și a iubirii periferice, după cum este cu totul improbabilă literatura desfășurată în tirade solemne și poetice a perversei Maro, dominată de vigoarea fizică a unuia din „ilfovenii” cocători ai lui Tino și satisfăcută în platonismul pur spectacular al simigiului, mulțumit să țopăie și să țipe, când bruta salariată îi posedă femeia. În însăși structura psihică a aces-

tor ilustrații freudiene e un fals literaturism, agravat de o stilistică artificială. Dacă în evocarea copilăriei lui Iacov procedeul este admisibil și chiar de efect artistic, deși un vizibil manierism este prezent și aci, în descrierea tribulațiilor scabrosului menaj Maro-Tino, manierismul devine principal reprobabil.

Pe cât de artificioasă este această parte din *Maidanul cu dragoste*, pe atât de patetică, de realist observată este a treia grupă de personaje și evocarea dramei casnice a hamalului Gore, animal satisfăcut mai întâi, apoi izbit mortal, în vanitatea lui de mascul, de infidelitatea țigăncei Safta, fostă cîntăreață de grădini publice, femeie cu un trecut scandalos, devenită soție dintr-o prudentă retragere la timp din viața de „artistă“. Frământarea plină de suspiciuni a lui Gore, bănuiala corosivă în contra turnătorului Palër, găzduit la el și amant al Saftei, lovitura neașteptată, când își surprinde nevasta în brațele lui Stîrcu, nașul lor, frîngerea lui bruscă, alcoolizarea și părăsirea serviciului, răzbunarea contra delatoarei Sultana, vagabondajul în tovărășia lui Palër și dialectica lor de animale jignite, cînd se descoperă pluralitatea ibovnicilor Saftei, înscenarea mascaradei vindicative, din final, cu sugestiva psihologie a mulțimii care aduce și soluționarea tragică a conflictului și sfîrșitul romanului — sunt cu atîta luciditate desfășurate, în intuiția sigură a psihologiei lor rudimentare, încît această parte formează pictura autentică a mahalalei și contrastul realist cu poetica naivitate a micului Iacov.

Este greu de explicat cum d. George Mihail-Zamfirescu n-a avut atîta putere autocritică să-și salveze însușirile de observator și psiholog realist,

renunțînd la falsa literatură, care i-a minat și valoarea *Madonei cu trandafiri*. Datoria noastră este să-l facem atent asupra primejdiilor de care singur s-a înconjurat. Nici dizertațiile umanitariste și caracterizarea satirică a autorităților care vin să ancheteze uciderea Saftei și a Oiței, în „mahalaua rușinoasă“, nu-s mai puțin blamabile. D. Zamfirescu are destulă rezonanță în caracterizarea personajelor, spre a-și mai turbura contemplația cu inutile considerații de sentimentalism social.

În aceeași linie de valoroasă prezentare realistă, cît de vii, de pregnante sunt figurile secundare ce completează fresca *Maidanului cu dragoste*! Tipurile mamei și tatălui lui Iacov, spălătoreasa Mădălina, Lenora, fata ei, Pascu și Tinca, Sultana și Domnica, cele două prostituate, Tănăsică, băiatul de prăvălie și filozof resemnat al evenimentelor stupide, victimă a autorităților care-l implică în omorul Saftei și-l schingiuesc, ca și atîtea alte siluete episodice, mărturisesc adevărata vocație a d-lui George Mihail-Zamfirescu și viziunea sa, nefalsificată de retorică sentimentală și de gust îndoielnic.

Chiar ilfovenii, în identitatea lor simbolică, sunt suspecți de literaturism, iar Ivan, refugiat politic prigonit de țarism și cizmar evanghelic, un fel de Ursus, unanim respectat de mahalagii, îndrăgostit de Maro și scuturat de misticism erotic slav, deși mai puțin poetizat, este o umbră familiară lunecată din romanul rusesc în suburbia autohtonă.

N-am vrea ca dl. Zamfirescu să aibă impresia că-l șicanăm; dar sunt de enervant efect repe-

tirea — tot poză literară! — cuvîntului *pretutîndenesc* sau a adjectivelor : *ceremonial*, *omagial*, *epilodal* și *blazonal*, într-o frescă realistă a mahalalei bucureștene.

Peste rezerve și deficiențe, romanul *Maidanul cu dragoste* este, pînă acum, opera capitală în proză a d-lui George Mihail-Zamfirescu și evocarea de suflu epopeic a periferiei, văzută în aspectul ei de cerc închis, cu moravuri și o etică proprie, cu pitoresc specific și tragică umanitate, în aerul otrăvit de miasmele instinctelor primare.

„Vremea“, an. VI, nr. 296, 7 mai
1933

MIRCEA ELIADE :

„MAITREYI“

Primul roman al d-lui Mircea Eliade, *Isabel și apele Diavolului*, a fost un compendiu de ideologie, alternat de un febril jurnal intim ; de o netăgăduită fervoare spirituală, ne-a făcut însă impresia unei galere supraîncărcate și vădit învălmășite în variatele materiale ce conținea.

Ne-am exprimat, cu prilejul celei dintîi opere a d-sale, nedumerirea față de romancier, deși am insistat asupra problematicii dezbătute. Îi lipsea d-lui Eliade o necesară solubilitate în narațiune și organizarea internă care implică arta romanului. Poate în rezervele noastre se ascundea și o intimă convingere în deficiența unei organice aplicații pentru evocarea epică. Timpul ne-a dezmințit revelator, căci *Maitreyi* este una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații. Se va cita romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervînd operii o situație analoagă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul et Virginie* sau cu acea încîntătoare poveste de iubire a evului mediu, *Le roman de Tristan et*

Iseut. Tragicul episod din *Maitreyi* participă la ardența pasională și la aureola de mit a romanticilor, care au evocat profunda deznădejde și iluminata poezie a celui mai devastator sentiment uman.

Printr-o ușoară deviație de la simplitatea înaltă a narațiunii febrile sub care este scris *Maitreyi*, d. Mircea Eliade s-a folosit de procedeul jurnalului intim numai cu intermitență; cu precădere în capitolele VI și VII și în unele pasagii de monolog interior, în care eroul Allan, angajat într-o întreprindere tehnică în India, își comentează cu mentalitatea lui prezentă și lucidă anume etape din transa erotică pe care a parcurs-o în tovărășia turburătoarei *Maitreyi*, fiica inginerului Narendra Sen, care îl luase în cercul familiei, sub ocrotirea maternă a soției lui, Strimatri Devi Indira, într-o adopțiune spirituală de fiu.

D. Eliade n-a scris un așa-zis roman exotic: lipsa de culoare descriptivă (peisagiile sunt toate interiorizate), reducerea atmosferei locale la cîteva duzini de expresii strict necesare pentru a ne aminti că faptele se petrec în India îl prezervă de toată facilitatea genului atît de cultivat, dintr-un decorativ romantism european pentru Orient și farmecul lui standardizat în rețete literare. Dacă și-a adaptat sensibilitatea la mediu, aceasta a făcut-o numai în măsura în care *Maitreyi*, eroina, trăiește pe etica dragostei specific indiene. Există un pitoresc moral, în alcătuirea de magnifică pornire a turburătoarei iubite a lui Allan, european lucid, chiar în tensiunea supremă a patimei ce-l consumă, fascinat de vraja fizică și de superstiția poetică a exoticei cu destin damnat.

Însuși acest predestin la nefericire ne readuce în zona familiară a romantismului din veacul trecut, care a sanctificat iubirea și i-a dat sensul de misiune supremă în viața individuală. D. Mircea Eliade ne pune în contact cu simbolismul poetic și încîntarea de mit, țesute în jurul dragostei, de toată romantica unui veac renăscut în psihologia celor doi parteneri, zguduiți de miracolul revelat al propriei lor pasiuni.

Tinărul Allan poartă semnele electivă ale tuturor marilor obsedați de aventură byroniană, de evadare din contemporan și istoric, de refugiu în exotism și reverie, de atracție a eternului feminin — ca o expresie a unui puternic individualism și a unui îndărătnic egotism. Dar sentimentalismul patetic al romanticilor se complică la acest spirit modern cu o luciditate de autoanaliză, un gust al experienței morale și un obscur instinct demoniac atît de acute, încît îl situează în preajma unui corosiv monolog interior, de natură gidiană. Allan se comentează în scurte, dar repetate paranteze, își dedublează personalitatea, scrutînd la rece și cele mai înalte ale lui avînturi. D. Mircea Eliade și-a combinat metoda narativă, alternînd introspecția analitică și elanul pur, transfigurator al iubirii. De aceea *Maitreyi* se îmbină pe două planuri, aproape fuzionate: al lucidității masculine și al evocării de poetică narațiune al unui senzualism de magie erotică. Modern prin cea dintîi înclinație, dovedind o neli-niște intelectuală și un dubiu nervos de om al veacului, d. Mircea Eliade se abandonează însă unei instinctive și patetice simplități în crearea mitului erotic, născut din pasiunea eroinei. În

centrul romanului este, fără îndoială, figura imaterială și totuși de o prezență carnală atât de vie a Maitreyiei. Ființă umană și aspirație metafizică, naivitate animală și trecere lunară, printre nori diafani, ingenuitate și rafinament, pudicitate și îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzații forte și prelungiri de vis magic, consumare de simțuri și ecou de adorație mistică — în această armonie de antinomii trăiește, ca într-o transă, nefericita Maitreyi, despărțită brutal de habotnicia hindusă a familiei, când Chabu, sora ei mică, dezvăluie taina dintre ea și albul intrus, care le-a adus în casă o dramatică și nepermisă pasiune. Maitreyi este o femeie și un mit; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate și un farmec de substanță tare, aromitoare ca înseși parfumurile orientale. În acest plan de supra-realitate stă marea sugestie a romanului; în specificul intrinsec al pasiunii de brahmană a Maitreyiei care-și înconjoară dragostea cu toate superstițiile atavice ale misticismului de rasă, descifrăm exotismul d-lui Eliade. Însă dacă decorticăm învelișul ușor suprapus peste miezul povestirii, dincolo de aparențe dăm peste permanența umană a unei tragedii de iubire, idilică în împrejurările materiale în care se desfășoară, de un patetism adânc în esența ei sufletească.

După izgonirea lui Allan din casa lui Narendra Sen, d. Eliade urmărește și procesul de dezintoxicare al romanticului său erou. Retras într-o singurătate de pustnic indian, departe de oameni, de civilizație și de prezența fascinatoare și primejdioasă a Maitreyiei, Allan se exercitează să-și re-

capete luciditatea. Aci apare contrastul între două mentalități: între europeanul stăpîn pe voința care-i scăpase din mînă și asiaticul cufundat în fericirea propriei suferinți. Două civilizații și două moduri specifice de reacțiune morală se definesc în final. Maitreyi își ia asupra-și toată vina păcatului; noțiunea de ispășire îi este atât de organică, încît suportă umilinți, claustrare, dar nu-și reneagă și nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-și reîntilnească iubitul și să se cufunde, nelimitat, cu un simț al eternului indic în pasiunea care a sanctificat-o prin suferință. Dacă nu-l va putea regăsi își dă înlînire în viața de dincolo. Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă, ca și panteismul ei atavic. Allan însă refuză îndărătnic să reîntre în magia unei pasiuni devastatoare. Individualismul lui de intelectual egotist, luciditatea lui europeană nu dorește decît eliberarea. Clătinat în temeliile personalității, Allan dorește o refacere și o purificare. Și-o regăsește în retragerea în sine. Egotismul este însăși etica lui. Demonismul îl salvează de neființă, ca și de aberația absolutului. Episodul cu Maitreyi va rămîne cea mai adîncă experiență pasională a lui, pe care va retrăi-o în imaginație și în acel trist și poetic farmec al retrospecțiunii. Pentru el, iubirea nu e o mitologie, ci numai o creștere suprafirească a personalității. Dincolo de punctul ei maxim, începe însă disoluția; de aceea se oprește la confînele ratării. Sunt semnificative episoadele finale ale romanului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb și pentru terapeutica morală pe care și-o impune Allan, asemenea olimpicului Goethe, care-și alina

demența romantică prin expurgarea eului de pasiune. Allan n-o aplică pe planul contemplației artistice. Spirit voluntar, se vindecă de un exces de vitalitate interioară prin adaptarea la platitudinea vieții moderne. Se purifică de metafizica iubirii prin fizica ei. Ironia în care învăluie mania indianizantă a muzicantei Jenia Isaac, pe care o posedă rece, și simpla colare cu Geurtrie, care-i împarte patul și banii, fără tragedii incomodante, îl restabilește în individualismul lui inițial și nativ. Sustras din magia indică a Maitreyiei, reintră în contingentul vieții mecanice europene. Pasiunea lui a fost și o experiență, tendința de a-și multiplica eul, printr-un transfer de maximă trăire în pasiunea unei brahmane. Jenia Isaac este o reluare a simbolului de snobism exotic exprimat în Miss Roth din *Isabel*; este un corectiv venit la timp, ca să-l limpezească de vraja orientală în care se cufundase ca un somnambul. Allan are o concepție europeană, laică, orgolioasă a păcatului: sinuciderea personalității prin pasiune. Metafizica lui este o experiență care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii definitive, în neantul pasiunii, a individului. Rațiunea europeană îi îngăduie numai îmbogățirea eului, care din experiența umană face material de reflexie și prilej de contemplație poetică.

Nu fără adîncă semnificație, romanul d-lui Mircea Eliade se încheie cu aceste rînduri, de nostalgică evocare a Maitreyiei, dar și de salutară inhibiție a dezastrului personal; cînd află că fiica lui Sen s-a lăsat posedată de un vinzător de fructe, ca tatăl ei s-o considere spurcată, s-o alunge

și să-și poată astfel reîntîlni iubitul, Allan reflectează :

„...Și dacă n-ar fi decît o păcăleală a dragostei mele ? De ce să cred ? De unde știu eu ? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei.“

Îndoiala e semnul refacerii din combustia pasională, iar dorința este certitudinea că experiența umană se purifică în contemplație.

În complexitatea fibrelor de sensibilitate prin care trăiește Allan, regăsim toată problematica din *Isabel*; de data aceasta fuzionată într-o narațiune patetică, în al cărui centru de foc rămîne simbolul Maitreyiei, eroină și realizare poetică de excepțională valoare în romanul d-lui Mircea Eliade și în proza contemporană. Cartea sa e grea de revelația unui miracol, poate singular în însăși cariera sa literară.

„Vremea“, an. VI, nr. 288, 21 mai
1933

G. IBRAILEANU :

„ADELA

Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu“

Rezervele noastre principiale privitor la aptitudinea minoră sau în general ratată a criticilor de a scrie romane a fost întâmpinată cu ironii și revolte de acei care au încercat să-și româneze ficțiunile de substanță strict intimă. Delimitarea teoretică dintre critic și creator epic s-a părut simplistă criticilor naționali care n-au ezitat să abordeze romanul. O lectură atentă a tuturor criticilor romancieri ne-a dus, în mod pragmatic, la formularea îndoielilor noastre principiale. Chiar dacă sub aspectul prea dogmatic al convingerii fără sfială afirmate am fi căzut într-o eroare, practica acelor confrăți ce vor să ne dezmință nu ne-a infirmat încă scepticismul ; și dispoziția însăși de neîncredere în literatura criticilor e mai tare decât orice teorie, fiind o impresie justificată și de istoria literară, nu numai de temeiul susținut principal că în structura spirituală și tehnica expresiei critice există un anume analism abstract, incompatibil cu esențiala condiție a romancierului de a da viabilitate, fie epică, fie introspectivă, plăsmuirilor în ficțiune artistică. O

incapacitate de identificare pînă la anularea inteligenței prea conștiente de propriul control și ne-deplina obiectivare prin contemplare a materialului psihologic, indică limitele criticului în creația românească. Dar punctul nostru de vedere nu înseamnă însăși interdicția absolută, impusă criticilor, de a scrie romane, așa cum greșit cred unii confrăți, căzuți în mod firesc în vanitatea subiectivă a oricărui autor, cînd socotesc implicit că un roman făcut cu toate prevederile tehnice, adică de mecanism al compoziției, este și o realizare fără dubiu. Este instructiv cazul recent al d-lui G. Călinescu, al cărui roman ratat, *Cartea nunții*, alcătuit cu un abil instinct de industrie literară, de care poate fi capabil și proaspătul său mentor, d. M. Sevastos, n-a infirmat și rezerva noastră principală în privința criticilor romancieri. Mai melancolic e însă că d. Călinescu, printr-o superficialitate psihologică și o verbozitate lirică facilă, n-a izbutit să devină romancier nici în măsura d-lui E. Lovinescu și nici în cea a d-lui Ibrăileanu ; conștiința sa artistică s-a lăsat ademenită de o ușurătate improvizatoare prea comercială, ca să ne fi impus cel puțin prin probitatea încercării de a debuta și în roman. Cu evocări poetice și o expresie de valoare necontestată, și o integrare afectivă în abulia etnică moldoveană, d. Lovinescu s-a menținut într-o zonă de superioară literatură ; cu un psihologism uneori de o febră introspectivă reală, d. G. Ibrăileanu s-a apropiat cu gravitate de tema din *Adela*, romanul unui intelectual specific al veacului trecut, cu suficiente elemente de a defini un tip și o dramă interioară. Indiferent de gradul de realizare în ficțiune a unui

material sufletesc subiectiv, criticul ieșean acumulează în acest roman o experiență și ne obligă la stima cuvenită oricărui efort cu seriozitate afirmat.

Cu toată respingerea liminară a caracterului autobiografic al romanului, prezentat sub forma unui „fragment de jurnal” al doctorului Emil Codrescu, eroul și comentatorul analitic al propriilor oscilații hamletiene, în dragostea cu evoluție strict platonice pentru Adela, este atât de evidentă psihologia și structura ideologică a d-lui Ibrăileanu în imaginata pasiune a personajului, încât valoarea lui de document uman este ușor de identificat. Dealtfel, însăși această ideală zugrăvire a propriei psihologii dă un farmec, în primul rînd memorialist, atât lui *Bizu* de d. E. Lovinescu, cît și *Adelei* d-lui Ibrăileanu.

Literatura criticilor face parte din acea specie de roman pe care Sainte-Beuve, el însuși experimentator sincer al romanului autobiografic, într-o etapă morală, o definește ca posibilă, prin însăși natura ei de certă autenticitate :

„*Chaque esprit sensible, delicat et attentif, peut faire avec soi-même, et moyennant le souvenir choisi et réfléchi de ses propres situations, un bon roman, mais un seul*” (*Potraits littéraires*, vol. II, pag. 51).

Între aceste spirite „sensibile și atente” intră și criticii romancieri care, utilizînd o experiență proprie de viață și o tehnică asimilată în cursul unei cariere de lector și comentator, pot scrie „un singur roman”, cu deosebire că va fi mai mult sau mai puțin bun.

Fiind autobiografice — cel puțin în datele sensibilității și în fizionomia intelectuală, dacă nu tot-

deauna și în situații — e firesc ca romanele criticilor să fie, cu precădere, analitice și psihologice. În *Bizu*, d. Lovinescu a speculat sentimentul morții și reacția temperamentală pasivă a lui Anton Klenze în etapele unei vieți urmărite din adolescență, cu obsesiile ei erotice, pînă la fixarea în maturitate ; monografie sufletească fără un moment culminant, *Bizu* e un memorial travestit prin ficțiune. D. Ibrăileanu alege o singură față mai proeminentă a lui Emil Codrescu : reacțiunea lui în iubire, complicînd aspectul de atitudine temperamentală cu drama virilității în declin. Cvadragenarul Codrescu, îndrăgostit de Adela, pe care o cunoscuse de copilă, revăzînd-o peste douăzeci de ani, după ce fusese măritată și divorțase, își agravează timiditatea și își stoarce mintea în labirintul îndoielilor nu numai dintr-o notorie abulie congenitală și o filozofie subiectivă, devenită atitudine reflexivă prin cultură, dar și din spaima unei improbabile fericiri, într-o căsătorie atât de inegală ca vîrstă. Senzația premergătoare morții, îmbătrînirea, exasperează reticențele lui Codrescu, îi multiplică, prin inutilă cazuistică, îndoielile, gelozia, incapacitatea organică de a voi și îi ucide fapta prin reflexe otrăvitoare. Emil Codrescu este, indubitabil, un alter ego al d-lui Ibrăileanu ; lecturile preferate, analismul, întortocherile interioare și de expresie, extazele romantice și scepticismul rece, înclinația spre reflexie biologică, pe baza pesimismului schopenhauerian, comentariul sociologic, elaborarea introspectivă în maxime, cînd didactice, cînd pedante, cînd banale și de abuz al parantezelor, alternarea tandreții dusă pînă la sentimentalism cu misoghinismul ursuz, rău-

tăcios, pendularea între materialism și idealism, gustul pentru științele naturale și credința în determinismul pozitivist, neurastenia și efectele ei disociative împinse pînă la meticulozitate și falsă exagerare a mărunțișurilor — întreaga fizionomie de intelectual al veacului trecut, consemnată și în filele de jurnal cerebral din *Privind viața*, se substituie spectrului literarizat în fictiva apariție a doctorului care-și alcătuiește o adevărată fișă de temperatură morală.

Este cu atît mai surprinzător documentul psihologic fixat în figura lui Emil Codrescu, analist pînă la absurd, cu cît d. Ibrăileanu nu-și mai amintește aci nimic din tendenționismul său poporanist. O dulcegărie și o atmosferă morală vetustă aparținînd eminescianismului romantic de după 1880 și misticismului slav occidentalizat al lui Turgheniev sunt mărturia unui timp intrat în istorie; dar tonul de cerebralitate al unui intelectual fără „datorii” pentru rurali, analismul psihologic, e drept fără contemporane subtilități, didacticismul onest al observațiilor, fără intuiții profunde, comentariul introspectiv prea teoretic adesea (semnul criticului prezent în roman) și o febră erotică, ventilată într-o cazuistică de spirit urban, îl scot pe d. Ibrăileanu din atmosfera platinitudinii poporaniste, propagată cu o încăpăținare neexplicabilă la un temperament hamletian.

Tipul lui Emil Codrescu nu este numai simbolic pentru intelectualul celei de a doua jumătăți a veacului trecut; el sintetizează atîtea mentalități literare, de la teoria „cristalizării” amoroase a lui Stendhal la psihologismul pedant (atît de evident în *Adela*!) al lui Bourget, la

filozofia „voinții” lui Schopenhauer și speculațiile lui asupra iubirii, pînă la sentimentalismul și poezia în penumbră a lui Turgheniev și abulia analizoare a lui Amiel. În d. Ibrăileanu se zbat două ființe: cititorul singuratec și nocturn al romanelor „occidentale”, tipul pitoresc prin însăși existența lui, și teoreticianul de limitat dogmatism al poporanismului cu „datorii” și atitudini moralizatoare în artă [...]. Nimic din toate acestea în *Adela*; regăsim, evident, și pe d. Ibrăileanu, cu limitele și deficiențele sale, cu didacticismul reflexelor și unele insuficiențe de expresie, cu abuzul de paranteze naive și comentariul infinitesimal inutil, cu unele procedee stilistice uzate, sau unele observații banale — însă o probitate intelectuală și o ținută artistică onestă dau romanului său importanța unui viu document psihologic.

Procedeul narativ al d-lui Ibrăileanu este de unitar jurnal intim. O modestie care nu displace, fiindcă este atît de proprie cu modul liric, prin care-și definește eroii. Compoziția *Adelei* este o alternare de reflexii abstracte și de evocări plastice. Într-o expresie sobră, pînă la limita formulărilor seci, d. Ibrăileanu analizează intoxicația amoroasă a lui Codrescu, cu naivitățile lui sentimentale, cu extazele și gelozia imaginară, cu ridicolul lui plin de suspiciuni; partea cea mai vie o alcătuiește procesul de transfigurare a iubitei (ca în „metafizica iubirii” a lui Schopenhauer), febra care-l acaparează pe erou. De la pagina 167 pînă spre sfîrșit de unde începe agonia mirajului și pregătirea deznodămîntului, ca și tragedia îmbătrînirii lui Codrescu, stilul ia un

ton bombastic adesea, cînd nu decade într-o serie de abstracțiuni despre moarte și iubire, despre femeie și substratul biologic al iubirii. Criticul e prezent în acest fragment final al romanului; analistul e mai viu în precizarea psihologiei de adolescent întîrziat al lui Codrescu și în obsesia fizică exercitată asupra-i de Adela, în genere mai consistentă, în silueta ei de instinctivă și cochetă feminitate. Codrescu fiind însuși portretul intelectual al autorului, se osifică în abstracție și se definește prea direct, în sentințe didactice. Adela crește mai pură în ficțiune, se materializează în contururi mai plastice, pe flacăra scundă totuși a unui sentiment care-i dă o substanță artistică.

Sunt în romanul d-lui Ibrăileanu și cîteva portrete episodice, sobru zugrăvite și cu totul pe un plan secund acțiunii; mai adesea comentate direct, sunt și ilustrații biosociologice, pretext de teorii, unde reapare interpretul verist al personagiilor din critica literară. Dar ceea ce e surprinzător în romanul Adelei este simțul peisagiului, comentat și el, intelectualizat și transpus în stare lirică, după formula lui Amiel: „*le paysage c'est un état d'âme*“. Tîrgul Băltăteștilor și împrejurimile în care evoluează pasiunea platonică a lui Codrescu, angajat în excursii sentimentale cu Adela, oferă și un mediu de topică și poetică încadrare a iubirii stinse în neantul abuliei reflexive și ucisă în dialectica împletită a timidității maladive.

Romanul *Adela* este un document sugestiv asupra psihologiei și dispozițiilor intelectuale ale d-lui Ibrăileanu, o ilustrare concretă a sensibi-

lității unui intelectual din epoca eminescianismului și o indicație precisă asupra repercusiunii lecturilor din veacul literar apus asupra criticului ieșean. În măsura în care am văzut că d. Ibrăileanu trece în ficțiune sentimentul iubirii platonice, rămasă ideală prin deficiențele temperamentale ale eroului — *Adela* este și o onestă contribuție romanească în lotul romanului nostru analist.

„Vreamea“, an. VI, nr. 293, 25 iunie
1933

GIB I. MIHAESCU :

„*RUSOICA*“

După *Brațul Andromedei*, primul roman al d-lui Gib Mihăescu, evoluția sa epică din *Rusoica* ne repune în prezența unitarelor sale preocupări de obsesie erotică, de viziune grotescă a realității și de insistent senzational al faptelor. În datele ei originare, fizionomia proprie de scriitor a d-lui Mihăescu a rămas intactă. Atmosfera comună, care imprimă nota de originalitate a acestui prozator se prelungește și apasă cu o presiune în care te acimatizezi de la primele capitole. Prețioasă prin permanența ei, este tot atât de elocventă și pentru stridentele deficiențe, de mult remarcate, și de care d. Gib Mihăescu nu se poate dezbara. Dar înainte de a atrage luarea-aminte asupra punctelor negative din *Rusoica*, să vedem în ce măsură autorul s-a depășit, mai ales în raport cu *Brațul Andromedei*, debutul său în roman. O netăgăduită amploare narativă și o suculentă substanță epică, înnoită prin cadrul acțiunii și prin conturul precis al personajilor, afirmă trecerea justificată a nuvelistului la forma amplificată a romanului; *Rusoica* evocă viața

rudimentară, plină de peripeții și eroism, pîdită de moarte și amenințată de ratare prin izolare sau inactivitate, a unui sector de pază la granița basarabeană, unde războiul este încă o realitate, prin neîntrerupta trecere din Rusia la noi și de aici acolo a fugarilor, a spionilor și a simplilor amatori de haiducie și contrabandism, într-o zonă de nestatornică așezare. Acțiunea e fixată deci în cea mai propice regiune pentru faptă epică. D. Gib Mihăescu și-a încadrat eroii săi, de o veche violență, instinctivă, pe terenul care le justifică atât de firesc actele și temperamentul. Unui ochi superficial i s-ar părea acest roman o reluare de haiducești peripeții sămănătoriste, cu țărânci avide de senzualism, cu soldați dornici de aventură, cu masculi romantici, dar și cu neisotovite rezerve sexuale. Aparențele sunt numai din această parte, căci senzationalul necontestat al romanului ne-ar aminti de violența materială a prozei lui Sandu-Aldea. D. Gib Mihăescu utilizează însă faptul brut, îl acumulează și îl glorifică, spre a ne pregăti și spre psihologia personajilor sale, agitate de o frenezie a simțului erotic și de o nostalgie slavă a necunoscutului, împinsă în straturile subconștientului. Cunoscuta sa erotologie — în care femeia e un complex de extaze și diabolism, un joc perfid de pasiune și calcul, un simbol de energie și de poetică obsesie, iar bărbatul o împletire de brutalitate și reverie, de egoism erotic și uitare de sine în mrejele voluptății — se conturează în *Rusoica* în figuri de o realizare viguroasă, cu atât mai mult cu cât d. Mihăescu a rezolvat aci și cea rotunjime necesară a fragmentului de viață transpus în fic-

țiune, dispunînd materialul în planuri bine încheiate. Sustragerea din hipnoza grotescă, din buimăcia nevrozelor, din dibuirea prin haosul instinctelor, prezintă, pînă la un punct, o izbîndă a romancierului de calitate asupra deformatorului prea obositor, din nuvelistica anterioară. Am spus numai că pînă la o anumită limită, căci d. Mihăescu își îngreunează substanța epică reală cu procedee de expresie de un lirism bombastic repulsiv, cu viziuni lubrice și obsesii nesănătoase umflate pînă la grotesc, cu amănunte de foiletonism de a doua mînă și cu atîtea inestetice și nefericite formulări stilistice, încît lectura romanului îți lasă o enervantă impresie de înaintare prin burniță și clișă lipicioasă, spre luminisuri care se deschid alternativ, ca să se reînchidă, într-un anevoios marș, cu intemperii și priveliști desfătătoare. Pictor cu bogate, dar inegale resurse, îi lipsește d-lui Mihăescu acea subtilă dozare a pastei rudimentare, pe care o pune uneori cu lopata, alteori cu un cuțit ferm și abil potrivit. Senzația provocată de toată proza sa se adîncește și în *Rusoaica*, unde totuși scriitorul epic dovedește atîtea viguroase însușiri.

În figura locotenentului Ragaiac, povestitorul la persoana întîia a faptelor trăite într-un activ sector de pază la granița basarabeană, se reliefează psihologia masculină tipică a eroilor d-lui Gib Mihăescu, după cum în *Iliad*, camaradul lui de arme și aventură, se desenează personagiul moliu, dar favorizat de împrejurări romantice și deformat de grotescul implicat al autorului. Nici contrabandistul Serghie Bălan, în primitivitatea lui amplificată, nu este mai puțin viabil, iar tipu-

rile episodice participă și ele la aceeași credibilitate artistică, mai simple, desigur, dar tocmai de aceea purificate de grotesc; plutonierii Gîrneată și Cebuc, caporalul Marinescu, Gherăscu, refugiații Ilia și Arun Șter completează ambianța necesară faptelor petrecute în roman.

Ca și în *Brațul Andromedei*, d. Gib Mihăescu abuzează însă de un facil romantism, în reminiscentențele de lecturi ale lui Ragaiac și *Iliad*, care-și pot justifica aspirațiile nostalgice prin simpla lor structură sufletească, fără complicații de fals livresc, în stil bombastic de pseudointelectuali. Nu mai puțin conturate sunt și tipurile feminine, între care senzuala și enigmatică Niculina Bălan concentrează toată esența pasiunilor funeste a eroinelor lui Mihăescu ca și celelalte varietăți de sexualism aprig, rudimentara Măriuca, sora ei, sau Anuța, predispusă la o precoce lubricitate, cu bunăvoința inițiatoare a lui Marinescu. Niculina este și o ilustrație romantică a obsesiilor erotice ale lui Ragaiac. Donjuan neistovit și amator de femei enigmatice, nesatisfăcut nici de rusoaica Marusia, părăsită și nevindecată de dorința primului amor, chiar după scandaloase peripeții, asemănătoare, în parte, cu tragica aventură a altei perechi simetrice, formată din căpitanul Bădescu și evreica Golda, sfîșiat de patimă și devorat de lupi, în febrilitatea întîlnirilor. Zonă de acte eroice și întîmplări romantice, Basarabia evocată de d. Gib Mihăescu, în *Rusoaica*, este imaginea amplă și apasă a stagnantei provincii recent literarizată în impresiile lirice ale d-lui George Doru Dumitrescu, în ale sale file de „jurnal basarabean“.

Însă proiectarea lirică a necunoscutului feminin, întrupat în simbolul unei misterioase ru-soaice, Valia, după care tinjesc ofițerii implicați în aventuros și obsesii erotice, confecționează un tip de spioană și amantă arzătoare, artistă care narcotizează pe bărbați cu muzică slavă, cu ipotetică ascendență nobiliară și tragic sfârșit de înecat în Nistru, și permanentizează un lirism de patos fad și bombastic, coborînd în foileton ținuta literară a romanului. Dacă d. Gib Mihăescu și-a putut însuși o compoziție solidă în desfășurarea epică a subiectului, dacă și-a mai limpezit viziunea realistă a personagiilor, utilizînd totuși preocupările sale de obsesie a subconștientului, de frenezie erotică și automatism al instinctului sexual, nu s-a putut desbăra de unele trucuri tehnice, de grotescul simplificator pînă la caricatură, de incursiunile de verbozitate inutilă și de o dubioasă poezie, placată pe substanța rudimentară, viguroasă a fantomelor sale umane. O disciplină interioară spre organizarea epică a cîștigat neîndoios d. Mihăescu în *Rusoica*, însă nu și-a însușit și acea mult așteptată disciplină a expresiei, semn al maturității unui talent cu mijloace atît de puternice.

O colecție sumară de deficiențe stilistice, luate la îndeplinire, din masa compactă a celor trei sute de pagini ale ultimului său roman, îi poate atrage atenția asupra primejdiilor care-l fac uneori ilizibil :

„Mă simțeam *covîrșit, bătut, zdrobit*. Mîinile îmi tremurau, *nu mai eram stăpîn pe ele*. *Coșat și șovăitor* bijbii spre tindă, căci îmi trebuia aerul curat și mult de afară. Îl găsii, și *prăbușit*

jos îl sorbii cu atîta nesaț și atît de mult, parcă aș fi băut cu găleata la fîntîna unde se sfîrșea pustiul.“

Sau, mai departe :

„Mă ridicai *reînviat și dispus și gata să mă arunc tot mai adînc în sînul lui imens și repa-rator*“ (pag. 83).

Sau această retorică imposibilă :

„În *plocoanele de oaspeți*, pe care potecile înghețului mi le aducea din țara necunoscutului, erau prea puține femei“ (pag. 127—128).

Sau acest bombasticism, spre a indica un fapt elementar :

„Într-o dimineață cu moină, care mă îngrijorează și mă face să scrutez cu aplicație de inginer crusta de sticlă a apei, primesc o vizită uluitoare, considerabilă : domnul colonel, domnul colonel Tătărănu în persoană“ (pag. 131).

Sau comentariul eroului, istovit de prematura apariție a soarelui, în timp de iarnă :

„Dar în mine simt o dușmănie surdă contra oamenilor mei, care întîmpină fiecare răsărit aureolat și ușor pudrat de ceață cu exclamații de fericire, ca *invocațiile sacerdoșilor de demult*. S-au cam păgînizat măgarii ăștia ; trebuie să aduși la dreapta credință ortodoxă, care dă fiecărui anotimp și fiecărui fenomen al naturii *ceea ce este al său*“ (pag. 133), ca și deasă invocare retorică, cu abuz de interjecții, ca în acest exemplu, din altele nenumărate :

„Ha, ha, dar lui Iliad n-ar putea să i se întîmple niciodată această fericire, *cum nu i s-a întîmplat*. Ha, ha, ha, aici doar nu e la mijloc locul norocului, care-și alege *atît de stupid favoriții !*“...

(pag. 177), după cum această terifiantă și litografică asemănare :

„Nu cred ca Vlad Țepeș să se fi încruntat mai teribil unui semen omenesc ca Iliad acumina dinaintea mea“ (pag. 194), sau bombasticul vid al acestor imagini :

„O, ho, cu neputință să lăsăm lucrurile aicea... haide, haide, curaj... încă un pas, încă unul... Și cu ultimile efortări ale naufragiatului ce vrea să prindă țărnul ascuns de noapte și depărtare, *mă reped cu umăr de fier în bancul de indiferență și prostrare. Mi-aud glasul ferm lovind cu sonoritate masivă de ciocan și mă încurajez de el, întărindu-l*“ (pag. 201), sau în stil de roman foileton, cu patos și mister plebeu :

„În setea-mi de deplinătate, de exclusivitate, miza mea a căzut pe figura încă acoperită de mister și confuz. Și tremur, așteptînd întoarcerea pe care nici un trișaj de astă dată nu va fi în stare s-o abată, într-o parte, sau alta, a roatei norocului“ (pag. 211).

Sau, de aceeași calitate, spre a sfîrși :

„Mă plecai adînc înaintea Evgheniei Kersanova ai cărei zigomași se contractară de surpriză pe tragica figură astfel că chipul ei deveni complet galben și fatal, ca al unei tinere mirese iudaice, în care a intrat subit duhul fatalului dîjbuc“ (pag. 297).

Ciudate deviații de gust și de un efect penibil în cursul lecturii unui roman de netăgăduite însușiri de fond ; nu ne putem justifica deficiențele de expresie ale d-lui Gib Mihăescu decît printr-o indulgentă practică adolescentă a cititorilor de romane detectiv, în epoca unei explicabile lipse

de simț autocritic. Dar la maturitatea sa de concepție este inadmisibilă prelungirea unor reminenșențe atît de dăunătoare prin aglomerarea lor.

„Vremea“, an. VI, nr. 294, 2 iulie
1933

JEAN BART :

„EUROPOLIS“

Într-o carieră literară destul de modestă prin cantitatea și limita mijloacelor scriitoricești, ultimul roman al lui Jean Bart este o izbîndă, cu atît mai înduioșătoare, cu cît, prin moartea lui precipitată, a luat aproape caracterul unei opere postume. De la sumarul lui *Jurnal de bord* și de la schițele și nuvelele lui marinărești pînă la *Europolis* este exact distanța dintre două epoci literare. Jean Bart și-a adîncit experiența asupra „documentelor omenеști“, și-a maturizat arta lui sobră, pînă la indigență, într-o narațiune solid încheată, de proporție epică remarcabilă și de o luciditate surprinzătoare în echilibrul ei interior. Apropierea de Loti, melancolicul marinăr literat, ni s-a părut totdeauna forțată. În primul rînd, Jean Bart n-a avut amploarea lirică a evocărilor, după cum lipsa de culoare a stilului a imprimat literaturii lui un aer tern, pe care-l regăsim și în romanul lui de maturitate. Exotismul din *Europolis* este numai un exotism de mediu, fatal porturilor active, care au toate o înfățișare cosmopolită. Dacă sunt unele indicii de

influență literară din Loti — ca sentimentalismul anemic din „epilogul“ romanului, apoi în figura exotică a negresei Evantia, amintitoare a eroinelor orientale nefericite din poemele scriitorului francez, sau în atmosfera de melancolică dezagregare a vieții evocate — acestea nu întunecă prea mult specificul autohton al portului Sulina, în care se petrece acțiunea din *Europolis*. Încadrată într-un respectabil număr de personaje episodice, pitorești și realist portretizate, chiar dacă fără amploare, drama principală a romanului evoluează cu metodică gradare, cu suficientă putere de analiză psihologică, dînd o unitate nedezmințită atîtor fapte care vin să întregescă un caleidoscop de „documente omenеști“. Jean Bart procedează prin acumulare de episoade, toate semnificative, ca să evoce frămîntarea dintr-un port. Sunt abil sugerate în romanul său cîteva aspecte simbolice, agregate din mulțimea de anecdote și de tipuri secundare. Simțim astfel orgoliul colectiv al coloniei grecești, în aprigă concurență cu autohtonii și evreii capitaliști, cu umoristicele conflicte din sînul ei, datorite aceleiași îngîm-fări atavice și pasiunilor politice; simțim viața activă, plină de farmec și de peripeții a portului, după cum intuim destinul marinarului nestatornic prin profesie, în veșnică luptă cu elementele naturii și cu omul. Pe acest larg fundal se desfășoară acțiunea principală din *Europolis*, consolidînd romanul printr-o bogată ambianță, care dă și savoarea esențială a narațiunii. Un realism minuțios, dar măsurat, o colectare de fapte, care dau iluzia vieții cu simbolul viu al unui port, iată ceea ce a izbutit să realizeze, pentru prima dată

în romanul nostru, *Europolis* al lui Jean Bart. Și este cu atât mai prețios acest lucru cu cât viața concentrată în jurul apelor e un motiv prea puțin exploatat în literatura română. Atît evocările din lumea bălții ale d-lui M. Sadoveanu, ca și cadrul nautic din romanele d-lui Bucuța sunt numai pretext de poezie, după cum snobismul de stațiune balneară din *Iarmarocul metehnelor* al d-lui Dragoș Protopopescu este un pur motiv de umor. Ca profesionist, marinarul din Jean Bart a folosit scriitorului să se documenteze la fața locului, să respire specificul vieții de port și s-o surprindă într-o imagine colectivă. Încadrarea într-o tematică a romanului lui Jean Bart o facem spre a-i sublinia noutatea, în cuprinsul prozei naționale, menționînd totodată și amploarea deosebită, prin care scriitorul și-a depășit opera anterioară.

Prin drama amoroasă a grecoaicei Penelopa și a poeticei negrese Evantia, *Europolis* este și o contribuție interesantă a romanului nostru provincial. Inaugurat de sămănătorism, romanul provincial s-a răsfrînt pe unica temă a dezadaptatului. Începînd cu *Duduia Margareta* și sfîrșind cu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, d. Sadoveanu a abuzat de un material mereu reluat și în alte romane ale sale, iar d. Cezar Petrescu n-a încetat să experimenteze, în aceeași eprubetă, drama dezadaptaților săi provinciali, continuînd mentalitatea sămănătoristă. Teren fertil de exploatare epică, provincia deține un loc de frunte în romanul național; însuși d. Ionel Teodoreanu, cu trilogia sa medelenistă, n-a făcut altceva decît

să cultive o luxuriantă vegetație de provinciali idilici. Elegiacă și paseistă, această atitudine a început să fie părăsită de noua generație de romancieri, care a descoperit în provincie o lume pitorească, bîntuită de drame ascunse, pe care însă le evocă într-o perspectivă nouă, detașată de lirism sămănătorist, de compasiune directă. În prima linie a acestei reacțiuni amintim pe d. Romulus Dianu, cu *Nopți la Ada-Kaleh*, și pe d. Sergiu Dan, cu *Dragoste și moarte în provincie*, la care surprindem o aproape înfrînată liniște narativă, în expunerea tragicului provincial.

În însuși tabloul colectiv de evocare a vieții unui port, în *Europolis* ne regăsim într-o complexă contemplativitate, ca și în drama de iubire a celor două eroine amintite. Jean Bart s-a descătusat aci de atitudinea poporanistă din *Datorii uitate*; de aceea spuneam că ultima lui operă aparține unei alte generații literare, a generației pentru care arta este problema esențială, față de orice altă atitudine exterioară și deci dăunătoare.

Impresia de ratare, în mediul meschin care ucide pasiunile puternice și declasează pe cei slabi înarmați, se degajă din simpla înlănțuire a faptelor. Măritată de nevoie cu pilotul Stamati Marulis, după ce gustase din fructul ispititor al vieții celor avuți, Penelopa devine, în mod fatal, victima unui nostalgic bovarism. Diferența de vîrstă și prozaismul lui Marulis precipită evadarea din lanțurile căsniciei, aruncînd-o în brațele unui cuceritor de profesie, căpitanul Angelo Deliu. Surprinși de Stamati, acesta se retrage din viața de marinar, deschizînd o cafenea în port. Dar pasiunea Penelopei nu aștește; hrănită și

de iluzia eventualei bogății a lui Nicola, fratele lui Stamati, care se întoarce din America la Sulina, speranța într-o totală schimbare a existenței e însă progresiv risipită. Americanul n-are nici un ban, iar Deliu s-a plictisit de pasiunea ei romanticoasă, îndreptându-și ochiul de pradă asupra tinerei Evantia, apariție de o turburătoare grație exotică. Stamati se ruinează, prin datorii făcute în speranța bogăției presupuse a lui Nicola, iar Penelopa, dezamăgită de Deliu, se înecă. Același destin tragic o urmărește și pe Evantia, fiica americanului. Adulată la începutul sosirii în Sulina, primită în cerul notabilităților locale, fiind considerată ca fata unui capitalist măgulit de toți interesații, se angajează într-o dragoste romantică, împărtășită cu același elan de sublocotenentul Neagu. Dar pofta insatiabilă a lui Deliu o pîndește, culegînd-o ca pe un fruct copt. Compromisă și părăsită de Neagu, împinsă într-o sărăcie desăvîrșită, micile economii ale lui Nicola epuizîndu-se, Evantia coboară toate treptele degradării: bonă în familia unui inginer localnic, îngrijitoare de bolnavi la spital, ca să termine ca dansatoare într-un local de noapte; mamă a unei fete nelegitime, sfîrșește roasă de tuberculoză, după ce Nicola fusese ucis, într-o expediție nocturnă de piraterie, silit la compromisuri din cauza mizeriei. Prin destinul trist al acestor două femei, Jean Bart a izbutit să realizeze două siluete care exemplifică tragicul provincial, văzut cu liniște epică, apropiindu-se astfel de romanele citate ale d-lor Romulus Dianu și Sergiu Dan. Același bovarism sentimental învăluie pe grecoaica Penelopa, ca și pe Cristina Ganea, din

Nopti la Ada-Kaleh, ca și pe Cora Negrea, din *Dragoste și moarte în provincie*. Iată de ce spunem că Jean Bart și-a depășit opera anterioară, dezbărîndu-se și de unele atitudini tendențioase, mai vechi.

Nu atît prin originalitatea tipului de aventurier — de altfel secundar, emigrat în America, și reîntors la Sulina, în mijlocul familiei — ne interesează drama lui Nicola, cît prin repercusiunea sosirii lui asupra coloniștilor; bănuît a fi posesorul a nenumărați dolari, el devine obiectul de discordie al familiei și personagiul fabulos, măgulit de toți care voiau să-l cointereneze în felurite întreprinderi. Situația, în latura ei dramatică, ne amintește de nuvela d-lui Cezar Petrescu, *Unchiul din America*, ea însăși o reluare dintr-o povestire de Maupassant. Mai prețioasă este figura lui Nicola, fiindcă ea dezlanțuie o animozitate plină de peripeții umoristice între Stamati, Penelopa și cumnatul lor, bărbierul Nicu Politicu, palicar cu specifică pasiune politică, dezbinînd astfel rudele și prietenii în două partide, care-și dispută ospitalitatea interesată față de american. Aci, Jean Bart dovedește un simț umoristic de o senină observație, amintind de nuvela *Popi*, a d-lui Teodor Scorțescu; mai puțin personal, comicul ce animă figura vameșului Tudorache purcede din *Momentele* lui Caragiale.

Din personagiile episodice mai reținem pe doctorul Tomuța, tip de dezadaptat francian, și pe medicul de vas Barbă Roșie, cu rol vădit de *raisonneur* în cursul narațiunii.

Într-o precisă încadrare de atmosferă locală, cu nenumărate figuri episodice de căpitani de

corăbii, de hamali, de ofițeri români, de femei de moravuri ușoare și marinari cheflii, de misiți și bogătași de origină suspectă, de notabilități provinciale, la care se adaugă toată drojdia unui oraș cu populație internațională — romanul *Euroropolis* rămîne opera de frunte prin care Jean Bart trece în istoria literară.

„Vremea“, an. VI, nr. 300, 13 august
1933

VICTOR I. POPA :

„VELERIM ȘI VELER DOAMNE“

Dramaturg, caricaturist, cronicar plastic, regizor, atîtea însușiri diverse alcătuiesc personalitatea d-lui Victor Ion Popa ; ele se completează astăzi printr-o nouă afirmare, a romancierului din opera compactă și atît de ciudat intitulată *Velerim și Veler Doamne*.

D. Popa a mai publicat, chiar în coloanele *Vremii*, cîteva nuvele din viața rurală și un roman de război, *Floare de oțel*. Indicii suficiente ca să ne orienteze în atmosfera povestirilor sale. Lectura lor ne-a precizat lumea și filiația sa literară. Neîndoiros, d. Victor Ion Popa purcede din vîna atît de viguroasă a d-lui Mihail Sadoveanu. Sensibilitatea sa domoală, de moldovean duios, natura provincialistă a lexicului, inflexiunea lirică a tonului narativ ne deșteaptă în spirit ecoul prozei sadoveniste. Mai ales romanul *Floare de oțel* avea nu știu ce din spovedania de blindă amărăciune a căprarului Gheorghită, eroul d-lui Sadoveanu.

Cu *Velerim și Veler Doamne* ne întărim din nou impresia asupra înrudirii în spirit, în pro-

cedee, în lexic, cu proza celui mai mare liric sămănătorist. Aci se cuvine însă o lămurire preliminară. A califica drept sămănătorist pe d. Victor Ion Popa ar însemna să dăm o judecată parțială și exterioară. Fiindcă d-sa nu este unul din acei nenumărați epigoni ai unui curent astăzi istoric, pasișind numai în umbra unui excepțional talent. Moldovean el însuși, duios prin natură, cunoscător al sufletului rural, așa cum ne-a dovedit și *Mușcata din fereastră*, d. Victor Ion Popa duce mai departe o anume sensibilitate etnică, regionalistă.

Remarcam odată, într-un studiu asupra evoluției romanului nostru, că din *Amintirile* lui Creangă (de fapt cel dintâi romancier regionalist al nostru) și din proza d-lui Sadoveanu se va desprinde un întreg curent regionalist în romanul național. Prin mare parte din proza lui Slavici, a d-lui Agârbiceanu, prin *Voica* d-rei Stahl și acum prin romanul d-lui Victor Ion Popa, se poate vorbi de existența unui despărțământ regionalist în harta atât de bogată a romanului contemporan.

Privit în succesiunea lui narativă, romanul *Velerin și Veler Doamne* nu e străin de o vizibilă monotonie; ea provine din excesul de anecdotism al faptelor care-l alcătuiesc, ca și dintr-un mers linced al sensibilității. D. Popa are însă o justă intuiție a tipurilor rurale, deși fără mare amplexare, dar cu un contur atât de încheșat, încît dovedesc o certă cunoaștere a vieții evocate. În centrul romanului stă figura simbolică a ocnașului Manlache Pleșa, revenit la libertate după ce a ispășit osînda, fiindcă omorîse pe ibovnicul

soției sale. Manlache este „un uriaș bun“, un suflet turburat de un destin neîndurat, care-l urmărește ca un blestem. Această lumină a predestinării îi acordă și interesul suprem, într-o viață alcătuită din incidente atât de adverse, încît nu-și poate găsi liniștea decît în mîntuirea morții. Motiv tragic de abilitate utilizare în mîinile povestitorului, de umană idealizare a unui tip primitiv în esență, el dă întreaga semnificație dramei atât de locale, ce cuprinde în vîrtejul ei cîteva suflete rudimentare. Manlache făptuiește răul ca un erou de tragedie antică. Cele două sentimente antagonice, mila și groaza, ale postulatului aristotelic prezidează destinul lui. Desigur, nu voim să comparăm romanul d-lui Popa calitativ cu fiorul tragediei antice. Căutăm mai ales să desprindem un fir conducător în aglomerarea faptelor lungii sale povestiri și să scoatem în evidență o anume intenție artistică a autorului. Ceea ce se cheamă meșteșug, în sensul bun al cuvîntului, aplicație lucidă a unei formule artistice la un material uman fără potente prea adînci în sine, sunt utilizate atât de abil de d. Victor Ion Popa, încît îi aducem toate elogiile. Sunt, în romanul său, și atîtea procedee de un vădit melodramatic, spre a sublinia ideea destinului. Începînd de la uciderea misterioasă a grînarului Hrisant, de către niște găzari, trecînd la fuga nemotivată a lui Manlache de la conacul conului Leon, fiindcă a coincident crima cu absența uriașului de la postul de păzitor al moșiei, apoi toată acea odisee în căutarea criminalilor, în sprijinul căreia se aliază atîtea alte coincidențe fericite, ca duhovnicul ce-l îndreaptă pe Pleșa pe urmele făptașilor, la întîl-

nirea revelatoare cu niște păcurari care au o secure asemănătoare aceleia găsite lângă mort, apoi cu Firicel, cîinele polițist, din instinct, și pînă la identificarea criminalului, în persoana găzarului Vătămanu — toate aceste succesive mici lovituri de teatru concură să pună în lumină goana după dreptate, după justificata răzbunare a suferințelor eroului; un nimb miraculos de baladă învăluie tribulațiile lui Manlache și o subtilă regizare a sugestiei globale a destinului naște din mica epopee a d-lui Popa. În înverșunarea lui Pleșa de a descoperi pe criminal este ceva din obstinarea Vitoriei Lipan, eroina din *Baltagul* d-lui Mihail Sadoveanu. Poate înrîurire directă, poate un substrat comun de psihologie etnică, asemănarea nu este mai puțin obligatorie, cu atît mai mult cu cît d. Victor Ion Popa este tributar în multe puncte autorului *Hanului Ancuții*. Multe din personagiile episodice din *Velerim și Veler Doamne* sunt miniaturi ale unor siluete sadoveniene, ca moșierul Leon, cu soția sa, coana Tasica, „îspită moale” — cum zice d. Arghezi — înclinată înspre instinctivă simpatie pentru forța fizică a lui Manlache și turburată de virilitatea lui latentă, după cum Ruxanda este soră bună cu atîtea eroine sadoveniste, animal tînăr, sănătos și destinat pieirii prin pasiune; e drept că duioșia d-lui Popa dă o notă sentimentală mai accentuată Ruxandei, colorînd-o mai personal, căci femeile evocate de d. Sadoveanu sunt numai instincte, care nu cunosc alte legi decît aceea a energiei lor fizice. Iar Firicel, ca și Corcoduș al baciului Micu, din *Viața la țară*, este animalul din balada noastră populară, înfrățit cu omul naturii. Dar toate per-

sonagiile episodice din romanul d-lui Popa, dacă pierd din originalitate, luate individual, cîștigă în semnificație, privite în atmosfera globală a destinului care conduce pe Manlache. Toți care vin în contact cu el vor suferi, în baza unui predestin neîmblînzit. Duhul tragic care mină pe fostul ocnaș contaminează și pe cei din jurul său.

Alături de Manlache, cea mai puternică figură a romanului, — în care se concentrează tot suflul de latent lirism etnic și de filozofie populară a destinului — stă tipul cantonierului Petrache, a cărui pasiune pentru dreptate ia cele mai resemnate forme ale sacrificiului. Implicat în fapta atribuită lui Pleșa, ca tăinuitor, hărțuit de jandarmi, prins de autorități, salvat de prestigiul legendar al ocnașului care-l smulge din mina jandarmilor, împărtășind foamea, oboseala alături de fugarul blestemat de destin, moș Petrache simbolizează viclenia rustică și calmul țaranului mucalit, care ascunde sub aparențele lui hazlii un fond serios și un idealism nativ tot atît de puternic pe cît îi e șiretenia. Ceva din abilitatea, sacrificiul și răbdarea evanghelică a părintelui Ilie, din *Muscata din fereastră*, există în psihologia lui; mai adîncită aci, ea scoate în evidență un tip care preocupă literatura d-lui Victor Ion Popa.

Numai că sfîrșitul din *Velerim și Veler Doamne* împinge detaliul aglomerat pînă la abuz, cu sensul de a ilustra ideea destinului, care străbate întreaga narațiune.

Moartea Ruxandei, a copilului născut din dragostea cu Pleșa, sosirea Anicăi, soția adulteră a lui Manlache, la conac, și rolul ei de pacoste, în tra-

gedia finală a eroului, complicitatea cu Ion, bărbatul Ruxandei, ca să ajute la uciderea mamei păcătoase și a copilului, cu altă complicitate, a unei moașe criminale; adulterul reîmprospătat la bătrînețe, între Ion și Anica, ca și toată năpasta ce se abate asupra casei conului Leon, plecat la război, răzbunarea în contra ordonanței ofițerului rus care trăia cu Tasica, moartea lui Firicel, rănirea în război a lui Manlache, acceptat în sfârșit între ostași, deși făcuse pușcărie, cu moartea lui, care seamănă cu o sinucidere eroică, aduc un exces de aluviuni melodramatice: voind să-și demonstreze tema prea mult, d. Victor Ion Popa riscă să anuleze romanului acea credibilitate artistică, cum a numit-o Bourget, necesară oricărei ficțiuni.

Cu simpatie neîndoieală pentru legendarul Manlache, prezentat în ritm de baladă populară, d. Popa strică unitatea din *Velerim și Veler Doamne*, prin toate paginile consacrate „tîrgoveților“, în special prin satirizarea judecătorului tecucean, Elefterescu, anchetatorul lui Mos Petrache și spaima nevăzută a lui Pleșa. Scena interogatoriului pe care-l ia bătrînului cantonier are o vizibilă intenție de comedie satirică, cu ticurile profesionale și automatismul psihologiei respective, însă distonează în atmosfera rustică a povestirii, ca și în desfășurarea ei, ținută inutil în loc cîteva clipe. De asemeni, psihologia zvonului, maldie morală a colectivității provinciale, este aici nefolositoare. Cu atît mai mult cu cît nu depășește realizarea aceluiași motiv, tratat în *Madona cu trandafiri* a d-lui George Mihail Zamfirescu și în *Menuetul* d-lui G. M. Vlădescu.

Dacă d. Victor Ion Popa, dotat atît de interesant în acest roman al fabulosului rustic, ar renunța la o anume prolixitate (moldovenească și, deci, specifică, dar nu și artistică), ar cîștiga în densitatea narațiunii sale cam dezlinate.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut asupra romanului său, *Velerim și Veler Doamne* rămîne totuși o realizare prin tipurile lui Pleșa și al muzicantului Petrache, ca și prin toată savoarea limbajului regionalist, care dau un colorit arhaic și un prestigiu de epopee rustică acestei opere de specifică sensibilitate etnică.

„Vremea“, an. VI, nr. 316, 3 decembrie 1933

I. PELTZ :

„CALEA VACĂREȘTI“

Cu evoluția literară a d-lui I. Peltz s-a petrecut un obicinuit fenomen din psihologia scriitorului contemporan ; debutînd sub sclavia unei formule estetice în care arta se reducea la primatul stilului, a întîrziat în cîteva opere de tinerețe, cu toate atributele ei specioase. Prin *Viața cu haz și fără a numitului Stan* ne-a copleșit sub o grindină de imagini din care abia am deslușit fondul uman îngropat sub un congestionat simbolism ; prin *Horoscop* ne-a lăsat într-o nedumerită atitudine, fiindcă neclară era propria sa atitudine artistică. Amestec de frenezie lirică și de observație psihologică, al doilea roman al d-lui Peltz ne-a indicat o nouă orientare a scriitorului. Cu *Amor încuiat*, singularizarea s-a menținut totuși în tema foarte delicată a povestirii, care se-nvrîtea în jurul unei metehne fiziologice. Dar tot aci d. Peltz a dobîndit și cea mai limpede viziune a omului și a mediului evocat. Însăși expresia se simplificase într-o economie verbală relativ constantă. Stăpînit de îndărătnicia unui modernism integral,

d. Peltz a confundat mult timp substanța artistică și ostentația formei.

Iată însă că astăzi, prin ampla frescă a ghetoului bucureștean, evocată în *Calea Văcărești*, d. Peltz se afirmă ca un romancier cu mijloace de o definitivă maturitate. Nimic din jongleria fanteziei sale, nimic din goana după artificiale podoabe stilistice, nimic din estetismul căutat al primei sale maniere. Romanul prezent este un fragment de umanitate vie, pitorească, este o încadrare precisă într-un mediu și este, mai presus de aceasta, prima anexare artistică, de capitală realizare, a vieții ovreimii bucureștene.

Formula romanului *Calea Văcărești* este categoric realistă. Viața circulă ca o prezență materială. Există numai acel minim de prelucrare artistică, ce imprimă o organizare faptelor, incidentelor, tipurilor numeroase, aspectelor variate dintr-o pulsație colectivă. Căci d. Peltz posedă în special un dinamism epic al povestirii, o obsedantă putere de a colecționa amănuntul veridic. Poate că această deosebită mobilitate este caracteristica realismului său, care nici strict documentar, nici pur pitoresc, nici umanitarist și nici ursuz și amar nu apare. Un nedefinit vitalism trăște tipurile și destinul lor. Ceea ce lipsește romanului în profunzime, raportat la analiza psihologică, i se adaugă din accelerarea unui ritm interior de mare tensiune. Nu vrem să spunem prin aceasta că tipurile d-lui Peltz nu sunt complete sau n-au accent ; fiecare reprezintă o categorie sufletească și o tragedie reală. Însă interesul lor crește din cea interpretare care este însăși viața cartierului, din semnul specific al unei lumi cu legi proprii, de

fier. Oricît de curios s-ar părea, deşi *Calea Văcăreşti* este un roman realist, totuşi semnificaţia lui vine dintr-o senzaţie interioară : d. Peltz a captat aci înseşi izvoarele vieţii.

Dacă i-am căuta un subiect, am diminua însemnătatea acestei unităţi vitale. Redusă la istoria unei familii, între un tată apatic, beţiv şi nefericit, o mamă bolnavă, muncitoare pînă la sinucidere, o bunică minată de dureri fizice şi otrăvită de suferinţele tuturor copiilor, pînă la figura acelei precoce Ficu, martor al degradărilor de tot felul şi exemplar ce se va pierde în aceeaşi masă blestemată — fabula nu depăşeşte limitele unei monotonii sfişietoare. Dar originalitatea d-lui Peltz ştie să dea o diversitate arborescentă nucleului povestirii ; ştie să vadă ce se petrece pe uliţă şi în ganguri, prin case şi cafenele, prin prăvălii şi circiumi, pe maidane şi în mijlocul protipendadei evreieşti ; surprinde boala, petrecerea, moartea, ca şi formele instinctului de conservare, într-un mediu de mizerie aprigă şi perpetuă improvizare a existenţei.

De aceea *Calea Văcăreşti* este un furnicar, o fiinţă multiplicată. Doctorii cartierului, precupeţele, cheflii, cerşetorii, maniacii şi schilozii, derbedeii şi micii negustori care trudes de pe o zi pe alta, rataţii hilari şi epavele care înduioşează, cămătarii şi vagabonzii din instinct, vînzătorii de magazin şi prostituatele, mamele care mor ca nişte mucenice şi profitorii ce speculează naivitatea săracilor — tot ceea ce alcătuieşte harta morală a mahalalei ovreieşti defilează într-un ritm pe care nu-l poţi opri, fără primejdia de a curma însăşi iluzia vieţii. Şi peste toată această pestriţă aglo-

merare de fizionomii şi suferinţe pluteşte nu ştiu ce vînt necruţător al destinului, poate însăşi jalea milenară a neamului lui Israel, dar şi febra unui instinct vital, care nu oboseşte reluînd aceeaşi şi aceeaşi goană spre un scop ce termină în moarte, ca rîurile în mare.

„Vremea“, an. VII, nr. 320, 7 ianuarie 1934

HENRIETTE YVONNE STAHL:

„STEUA ROBILOR“

Față de scriitorii tineri, satisfacția criticii este de a căuta să surprindă care sunt însușirile personale, posibilitățile proprii de evoluție în cursul unei cariere abia începute. Prima carte a d-rei Stahl, *Voica*, dovedea un simț precis al observației, o luciditate de obicei neobișnuită la un debutant și mai ales la o scriitoare. Calități prețioase, pe care le-am remarcat la timp. Un al doilea volum, de astă dată de nuvele, intitulat *Mătușa Matilda*, pe lângă o admirabilă schiță, *La bătaia de la Port Arthur*, unde realismul lucid al scriitoarei a realizat o mică dramă de familie, aducea câteva bucăți de o nouă factură, cu vădite preocupări pentru proza analistă. Era și aci prezentă luciditatea sa obișnuită, dar ne aflam de fapt în fața unei căutări de sine. Adevărata afirmare, fără oscilări și aproape fără rezerve, a d-rei Stahl o găsim în romanul *Steaua robilor*, carte de nemioloasă, de extrem de lucidă analiză a unei experiențe umane — evident din domeniul iubirii. Nu ezităm a spune că noua sa carte e de ajuns ca să fixeze un nume de scriitor și, într-o literatură

tinăra ca a noastră, să-l treacă în primul plan al romancierilor contemporani.

Romanul de analiză a însemnat, în ultimii ani, câteva victorii esențiale. E de ajuns să amintim de *Omul descompus* al d-lui F. Aderca, de *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* ale d-nei Papadat-Bengescu, de *Ultima noapte de dragoste* și *Patul lui Procust* ale d-lui Camil Petrescu, de *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana* ale d-lui Anton Holban, și de *Adela* d-lui G. Ibrăileanu spre a ne da seama de câte realizări s-a învrednicit psihologismul epic. Suntem atât de departe de sămănătorism, prin complexitatea problemelor, prin adâncimea introspecției și prin subtilitatea psihologică, încît este replici cea mai optimistă dată chiar nouă înșine, cînd ne plîngem uneori de industrializarea romanului postbelic. A număra atîtea opere de seamă într-un gen inexistent, fiindcă *Dan* al lui Vlahuță și *Anna* sau *Lydda* ale lui Duiliu Zamfirescu sunt ratate din momentul apariției, înseamnă un progres de o rapiditate uimitoare. Încă o dată, să nu uităm că romanul românesc apare abia în secolul trecut, odată cu Filimon.

Dar să revenim la *Steaua robilor*, al cărui titlu nu-mi place, contrastînd atît de ciudat cu luciditatea romanului, fără dulcegării poetice și simboluri ușoare. Care este subiectul romanului? Ar fi, credem, un punct de vedere fals să căutăm anecdota lui, care este sau comună, sau irelevantă. Anecdota servește aci ca punct de sprijin pentru analiză. Sasa iubește pe Maria, care-i cedează, cu pasiunea necalculată a tinereții, dar iubirea bărbatului este mai mult expresia orgoliului mascu-

lin, care a putut face o victimă. Ireparabilul odată consumat, Sașa se vede împiedicat în carieră, e tânăr avocat, se vede abătându-se de la principiul burghez al căsătoriei cu situație, insuflat de mamă-sa, care e văduvă și și-a pus toată ambiția în viitorul copilului. O ultimă întâlnire cu Sașa, într-o cameră închiriată pentru voluptate, îi spune clar Mariei că sfârșitul se apropie. E nervos, e rece, grăbit, lăsînd-o singură într-o pustietate morală încordată. Maria vine acasă, la părinți, iar suferința ei ia aspectul unei violențe ce-i turbură întreaga ființă.

Teama de a fi rămas gravidă o apropie de ideea sinuciderii, însă mîndria îi interzice orice mărturisire, preferînd să pară mamei și sorei ei o fată ciudată, o nevropată ce se consumă pe motive imaginare. În sfîrșit, ruptura se produce, Sașa o anunță într-o vizită fugară, iar Maria acceptă cu demnitate deznodămîntul. Umilită, zvirălită ca o inutilitate, iubirea ei este totuși de o acuitate suprafirească. O simplă despărțire nu înseamnă și uciderea dragostei pentru Sașa.

Pînă aci ar fi cel dintîi moment al romanului. D-ra Stahl alege din toată anecdotica numai cîteva scene capitale, cîteva puncte de sprijin în realitate, adevărata substanță a cărții constituind-o analiza. Dar nu aci vom găsi și densitatea ei, și mai ales acel lirism deznădăjduit al singurătății, acea senzație de moarte morală, care dă savoarea lucidă a romanului. Punct de plecare al adevăratei tragedii a Mariei, actul material al despărțirii va constitui esența analizei care de-aci începe.

Tot ceea ce va urma este amara experiență a unei femei înșelate, care nu poate rămîne singură,

avînd nevoie de afecțiune, dar care nu-și găsește liniștea în dragostea altor bărbați, fiindcă nu-l poate uita pe Sașa. O „maladie a veacului“, un nou romantism prin absolutul lui sentimental, dar diferit în realizare, prin luciditate și analiză, e semnul sub care se dezvoltă romanul nostru introspectiv.

Fără patos, fără grandilocvența veacului trecut, timpul nostru cunoaște o stare maladivă a sensibilității, o neliniște a individului, o goană după certitudini și echilibru interior care nu se zărește încă. Frumusețea modernă este o stare dramatică de spirit. Niciodată nu s-au scris mai multe romane sub formă de confesie, nu s-au exprimat mai multe mărturii ale individului atins de un dezechilibru fără leac.

Romanul d-rei Stahl este atît de modern, atît de sincronic cu starea aceasta de nouă „maladie a veacului“, încît romantismul stării absolute de sentiment al eroinei, Maria, este de o tragică realitate. De aceea spunem că nu anecdota este esențială în *Steaua robilor*, că nu logica faptelor este substanța lui, ci profunda lui experiență umană, formă a unei deznădejdi puternice, a pierderii fericirii prin dragostea batjocorită. Cît de edulcorat s-ar fi putut prezenta acest sentiment, cît de senzațional ar fi putut fi speculat, dacă marele talent de analist al d-rei Stahl n-ar fi stăpîn pe o luciditate atît de puțin feminină. Iată adevăratul farmec din romanul său — liniștea de piatră a dezastrului analizat, conștiința dominării stărilor lirice prin introspecție lucidă. Toată anecdotica din *Steaua robilor* devine simbolică, e semnul liric al unei căutări de sine, fuga de durere prin ucide-

rea simțurilor. Un aer de cameră închisă, o sufocantă ingenunchere în fața absolutului pierdut este tot ce va urma pînă la sfîrșit. Desperată, Maria se lasă posedată, într-o seară, aproape automat, despersonalizîndu-se, de logodnicul surorii ei, Florin. O brută, care trece pe lingă o tragedie, mulțumit cu o copulație întîmplătoare. Drama se adîncește însă prin episodul mai important al dragostei pictorului Veroniade pentru Maria. El o iubește, e fericit s-o aibă, s-o ocrotească, deși ea îi mărturisește că nu-l poate iubi. Ceea ce s-a întîmplat între Sașa și Maria se repetă, ca un motiv liric, între Maria și Veroniade. Sentimentul de fatalitate, de nesatisfacție spirituală, de zădărnici-e a unui absolut al dragostei este atît de abil împletit în drama aceasta dublă.

Este al doilea moment al romanului.

Între timp, moare mama lui Sașa; Marie e chemată la înmormîntare, iar viața amîndurora crede că a găsit prilejul de a relua cursul împreună. Sașa se căsătorește repede cu Maria, care încă-l iubește, cu toate umilințele suferite pentru el. Dar fericirea nu e posibilă. Sașa e un simplu egoist, care are și alte legături, și se căsătorește din pură vanitate, din teama de a locui singur. Sufletul nu se poate vindeca printr-o convențională căsătorie; iubirea e un absolut, nu un instinct social. Căsătoria desparte definitiv două suflete, care nu se potrivesc. Maria pleacă pentru totdeauna de lingă Sașa, după o experiență care a epuizat toate umilințele, toate încercările de a găsi fericirea.

Romanul trebuia sfîrșit aci, pe ecoul dureros, puternic al unui absolut sentimental neatins, de-

gradat de realitate. Adăugarea unui epilog, în care Maria își găsește, se pare, fericirea în dragostea d-rului Panu, altădată respins, jignit, dintr-o incredulitate firească și din incapacitatea refacerii morale, după despărțirea primă de Sașa, e de prisos. Dealtfel nu este cu nimic motivată revenirea la Panu, decît printr-o fortuită întîlnire cu el, cînd Maria iese de la tribunal, unde fusese pentru divorț.

Că epilogul poate fi începutul altui roman e probabil, dar arta are condițiile ei, și romanul *Steaua robilor*, de o stare afectivă atît de concentrată, de un analism atît de lucid, se termină, în ceea ce a voit să exprime, prin despărțirea Mariei de Sașa, după inutila reconciliere. Epilogul este un procedeu neartistic, asemenea acelor filme care vor să atenueze emoția prea puternică, poezia prea răscolitoare printr-o subită fericire. Prin simpla lui suprimare, romanul d-rei Stahl ar cîștiga foarte mult, iar figura lui Panu este suficient de conturată în capitolul în care ea îi respinge dragostea.

Sunt cîteva momente, în *Steaua robilor*, în care senzația stărilor subconștiente, a persistenței sentimentelor, în situații exterioare analoage, exprimă cu multă amploare posibilitățile psihologice ale scriitoarei. Cităm acest singur pasagiu din scena înmormîntării mamei lui Sașa, în care magia de a retrăi un sentiment este un exemplu de ceea ce putem încă aștepta de la un talent atît de personal :

„Tremurînd, Maria îl urmă pe Sașa. Trecînd din lumina zilei, în întunericul capelei, fu orbită. Rămase locului, ca să nu se lovească de oameni,

de mort, de Sașa, de altar... Îi era frică. Mirosea dens a flori, a putred. O clipă crezu iar că trăiește ceva trăit odată. Identitatea era perfectă. Fiecare senzație era exactă. Faptele știute o legănau, legată în durere. Trebuia să se întâmple ceva îngrozitor. Recunoștea fără să-și poată aminti ce. Era întuneric. Florile miroseau înăbușitor și Maria resimțea aceeași nevoie de a deschide geamurile, de a lăsa aerul să pătrundă, dar, cuprinsă de aceeași durere, sta nemișcată, în aceeași nemișcare. Atunci își aduse aminte — dar de data asta o amintire a gândurilor, nu a senzațiilor — odaia și clipa în care se despărțise de Sașa, odaia cu perdelele care făceau întuneric și florile care își înălțau putreziciunea atunci, în ziua ultimei cerți. Își regăsi sufletul din clipa aceea, plînsul și durerea ei și glasul lui Sașa. «Imposibil de suportat»... strigase glasul atunci“ (pag. 154—155).

De la Proust, exprimarea subconștientului, a stărilor afective asociate a rămas un bun al romanului modern. D-ra Stahl, fără să abuzeze, a știut de câteva ori să folosească și acest procedeu, deși *Steaua robilor* nu afectează nici un modernism specios, cu toată adîncimea, cu toată densitatea lui.

„Vremea“, an. VIII, nr. 375, 10 februarie 1935

MIHAIL SEBASTIAN :

„ORAȘUL CU SALCIMI“

Cîteva săptămîni în urmă, făceam aci unele reflecții fugare asupra romanului adolescenței în epica noastră. Nu cunoșteam atunci nimic din *Orașul cu salcîmi*, care era în curs de tipărire ; cîtindu-l, ne dăm seama că reactualizează atît de acut observațiile noastre. Cu atît mai oportune ni se par astăzi acele considerații generale cu cît acest roman a fost scris între ianuarie 1929 — ianuarie 1931, după subdatarea însăși a autorului. Indiferent însă de ordinea în timp a acestei cărți a d-lui Sebastian, față de celelalte ale sale, suntem ispitiți să considerăm *Orașul cu salcîmi* drept un roman tipic al adolescenței, prin atmosfera morală, prin înseși limitele suferinței în care dramele se încheagă, evoluează și iau forme definitive. La drept vorbind, acest roman urmărește cu subtile nuanțe dragostea unui grup de adolescenți dintr-un oraș provincial. Planurile cărții se precizează numai în măsura în care temperamente distincte sunt observate în legătură cu o unică experiență, aceea a iubirii. Romanul d-lui Sebastian are un contur precis, o organizare lucidă, trecînd

pe un plan secundar, oarecum fumuriu, atâtea tipuri care n-au o atingere directă cu tema cărții. Personagiile cu o psihologie fixă, matură sunt numai schițate. Dacă am voi să simplificăm linia romanului, din zigzagul ei ușor abătut, prin episoade și tipuri de alte zone, am găsi-o în studiul celor două temperamente cu o intensă trăire a adolescenței — al Adrianei Dunea și al lui Gelu.

D. Sebastian le acordă o precădere vădită, și n-am greși afirmând că impresiile sale cele mai vii, mai adâncite, mai nuanțate se împletesc în jurul Adrianei.

Nu fără intenție, romancierul își alege trei ani din evoluția ei biologică și morală, între 15—18 ani; începutul și sfârșitul adolescenței. Criza ei morală coincide astfel cu o „criză de creștere“, de senzații acute, de procese fiziologice și sufletești ce-i creează un univers aproape magic, de spaimă și bucurie surdă, de singurătate și nevoie de exuberanță vitală, de un fel de auscultație în sine și de treptată adaptare la viață. Adriana își trăiește adolescența, cu toate confuziile, cu toate durerile și reflexele ei spontane, străbătînd etapele-i grele de la primele semne ale nubilității pînă la explozia feminității ei depline. Este poate cea mai umană, mai complexă dintre figurile prozei sale, reunind atîtea observații disparate din romanul *Femei*, într-un tip cu virtuozitate, cu nuanțe de poezie și senzualitate construit.

Prețioase notații psihologice, proaspete și lucide în același timp, clarifică acest personaj, justificînd el singur tema centrală a romanului. De la senzația transformării fizice la jocul imaginației, de aci la percepția realității sexuale, pînă la con-

știința unei noi ființe, d. Sebastian urmărește semnele interioare, care înregistrează o evoluție organică. Nu ne putem opri de a reproduce cîteva, fiindcă *Orașul cu salcîmi* este mai ales un roman de atmosferă poetică și de nuanțe psihologice.

Iată primele indicii ale adolescenței Adrianei:

„Pasul ei, de obicei mic și ferm, se deschide acum leneș, înăbușit în covoare, și împiedicat parcă de o trenă imaginară, în scoborîrea unei scări enorme“, sau, în ordinea mai plastică a creșterii ei fizice:

„Pieptul acela de băiat abia mai răsărit se rotunjea ușor în jurul celor două puncte roșii, și avea în mișcarea regulată a respirației o înălțare aproape voluptoasă de sîn.“

Sau în senzația creșterii răsfrîntă în propria ei conștiință:

„Simțea numai cum trăiește fără dimensiuni, într-o aceeași carne blîndă și umedă, la fel de neprecisă pe pulpe, pe brațe, pe obraji, substanță elastică și moale, miez cald de piine neîncepută, cartilaj crud de stridie palpitînd într-un sînge care vrea să spargă și nu poate.“

Sau însuși conturul ei de adolescență:

„Căpătase însă o extremă suplete în mișcare, și privind-o aveai impresia nu că s-a înălțat, ci că se înalță atunci, înaintea ochilor. Privit din spate, piciorul fetei, prea drept de la glezne la sfîrșitul fluierului, avea acolo, la îndoitura din dos a genunchiului, o inflexie ușoară, ce părea numai o încordare trecătoare a unui mușchi leneș, un oval fin gata să se destindă și să dispară ca o cută de apă; dar înclinarea aceasta provizorie stăruia, și

ceea ce păru-se un moment o simplă tremurare rămînea o linie.“

Sau această intuiție a propriei senzualități născînde :

„Îi plăcea de la o vreme patul, îi plăcea să-și simtă trupul gol cum se destînde între perne, cum își lenevește mișcările, cum se cufundă în propria lui căldură. Se silea să nu adoarmă : mai mult decît amețea somnului, îi plăcea această legănare nesigură, în care își simțea corpul cum ar fi simțit un corp ce în același timp ar fi fost al ei și ar fi fost al altcuiva.

Trecea ușor un picior deasupra celuiilalt, îl ridică puțin, îl apropia din nou, înfiorată de acest joc întrerupt, pe care numai tîrziu somnul îl oprea.“

Am citat atît de mult numai spre a insista asupra artei de nuanțe a d-lui Sebastian. Fără îndoială că oricare fragment rupt din ambianța lui este schematizat. Dar senzualitatea lucidă a scriitorului găsește încă numeroase alte notații, de o intuiție biologică tot atît de precisă, ca să fixeze etapele crizei adolescente a Adrianei pînă la afirmarea pasiunii ei carnale. Alternînd atmosfera cu acuitatea formulării lucide, d. Sebastian alcătuieste o ființă din umbre și contururi, din grație și instinctualitate, cu o artă ce-i aparține, cu o notă distinctivă.

Paralel cu figura Adrianei, se conturează aceea a lui Gelu, adolescent ajuns în pragul bărbăției, cînd gratuitatea dragostei încetînd, ca un joc al forțelor obscure, acum disciplinate, drumurile lor se despart definitiv — Adriana se va mărita cu vărul ei, Paul Mlădoianu, pe care l-a iubit odată

cu pasiune imaginativă, iar Gelu își încheie, desigur, experiențele adolescenței.

Criza lor a fost o etapă de magie a simțurilor, a închipuirii, a fluidității eului ; dincolo de înțetarea ei urmează conformismul la viața socială și calcularea conștiință a actelor.

Romanul d-lui Sebastian se termină, sugestiv, în preajma unei alte lumi, desprinzîndu-se din toată povestea de iubire a lui Gelu cu Adriana o poezie dulce, tristă, și o nostalgie inefabilă.

Am fi nedrepti dacă am reduce *Orașul cu salcîmi* numai la acest plan principal. Mai schematic, desigur, se conturează adolescenței Cecilia și Victor Ioanid, ale căror experiențe erotice sunt mai puțin complicate de stările de conștiință, și o ușoară caricaturizare acoperă pe Elisabeta Donciu, încadrată repede în banalitatea și trivialitatea căsniciei ; după cum o ceață prea deasă acoperă drama Sorei Denise și a Lucreției, soția primă a lui Paul Mlădoianu, de care a trebuit să se despartă, fiindcă o iubire anormală cutreierase tinerețea acestor femei. Și tot într-o brumă echivocă evoluează psihologia de creator a lui Cello Viorin, pseudonim muzical al fostului funcționar de prefectură Tache Poporeată, prea convențional în personalitatea lui artistică și prea șarjat în cea omenească.

Într-o atmosferă de intensă suprarrealitate, amin-tind de Gide și de Cocteau, sunt totuși mai clar conturați adolescenții Victor Ioanid, a cărei criză de evaziune este repede calmată de Cecilia și Buță, un pasionat practicant al riscului, al actului gratuit, al combinațiilor misterioase și al simulării ; cu toate reminiscențele ce ne sugerează, ex-

periența lor este atât de autentică adolescentă, încât contribuie la tonul moral specific romanului.

Este în *Orașul cu salcâmi* o suplețe, un simț al nuanțelor, o discretă poezie și o artă măsurată, pe care le prețuim ca pe cele mai personale însușiri literare ale d-lui Mihail Sebastian.

Luciditatea și bunul-gust sunt calitățile neîndoielnice ale acestui prozator ; tipărindu-și acest roman mai vechi, d. Sebastian a făcut un act de dreptate cu sine însuși.

„Vremea“, an. VIII, nr. 419, 15 decembrie 1935

ION CĂLUGĂRU :

„COPILĂRIA UNUI NETREBNIC“

Noul roman al d-lui Călugăru este cea mai bine construită, mai densă, mai umană și mai purificată dintre toate cărțile sale. Eliminarea aproape totală a episoadelor centrifugale, liniștea concentrată, ca și un sentiment al perspectivei dau o mare siguranță artistică acestui roman al copilăriei, desfășurat într-un tîrg evreiesc din Moldova. Într-o lume fabuloasă, de ghetto mizer, se descoperă o ingenuitate de simțire, o lumină feerică și o tristețe de vis în copilăria lui Buiumaș, băiat de sărac meșteșugar evreu, bîntuit de foame, de lipsuri, de năluciri și aspre înfățișări de viață. Buiumaș exprimă toată candoarea unei epoci ireversibile, fără să uite și aspectul ei grotesc. D. Călugăru evocă un mediu în ce are el pur și impur, brutal și poetic, adăogînd încă o fibră, care lipsea pînă acum, viziunii sale artistice. Grotesc și uman, moarte și viață, nădejde și durere, egoism și generozitate, rău și bine se-mpletesc, într-o imagine bilaterală a vieții. Senzația de complexitate, de plenitudine naște din întretăierea de fantastic și real, zone între care circulă oameni, fapte și pei-

sagii. Impresia de tragic sobru, de inevitabil a tot ce se întâmplă nu strigă violent și nu deformează viziunea artistică. Buiumaș e frate bun în spirit cu Charlie Blum din *Omul de după ușe*, cu dezaxata din *Don Juan Cocoș-tul*, cu Oivide din *Abe-cedar de povestiri populare* și e fantast, naiv și bolnav de febre ca și ei. Dar regăsim la el o sensibilitate ingenuă, care nu se crispează deformant, nu se anarhizează complet în contact cu omul și viața. Fiindcă, e mai pur, mai firesc, e și mai senin; însăși singurătatea lui e mai împăcată, căci fantezia îi permite să trăiască într-un univers cu inocențe nealterate total.

Copilăria lui Creangă e bonomă și exuberantă ca natura; copiii lui Delavrancea sunt idilici și convenționali puțin, ai d-lui Teodoreanu sunt de o candoare edulcorată, copilăria văzută la d. Argezi este interogativă și miraculoasă în naturismul ei. Copilăria lui Buiumaș e mai sumbră, mai chinută, mai umilită; e copilăria unui „netrebnic”, brutalizat de familie, de ceilalți copii, mizeră, retractată-n sine și-n paradisuri solitare. Ea e mai aproape de copilăria vagabondă a lui Panait Istrati, de a feciorului lui Tache Vameșu, de a lui Ficu din *Calea Văcărești* și de sălbăticia hamsuniană a lui Iacov din *Maidanul cu dragoste*.

Romanul d-lui Călugăru evocă viața unui tîrg evreiesc prin memoria retrospectivă a lui Buiumaș, între 1907—1917, în zece capitole și un epilog. Aparenta tehnică de reportaj din Copilăria unui netrebnic este numai o indicație a timpului în care se petrec faptele; ea nu rupe nimic din încordarea povestirii, din organizația ei epică sau din psihologia copilăriei. Are numai sensul unei

durate, atît cît este necesar ca Buiumaș să treacă în adolescență.

Povestirea începe cu înfățișarea mahalalei evreiești, cu ambianța ei fizică și morală, de o colorată și vie prezentă; trece la prezentarea familiei (mama, tatăl, frații și o soră a lui Buiumaș), într-o narațiune fără mari soluții de continuitate. Oamenii sunt precis conturați, vorbesc autentic, într-un pitoresc limbaj moldovenizat, atît cît trebuie să fie topic, pregnant. Buiumaș va fi un martor inteligent, atent al întâmplărilor și un observator lucid al oamenilor. Viața curge pe dinaintea ochilor lui cu avertismentele ei capitale. Cel dintîi fapt la care asistă e nunta sorei lui, Blima, cu Șaie. Buiumaș observă moravurile, atmosfera, reacțiunea tuturor; d. Călugăru exprimă mentalitatea de ghetto, concret, cu simțul unei ascuțite prezențe, servindu-se de micul personaj ca de un fidel înregistrator. Viața este o lecție vie, o experiență neconținută pentru copil. Nu mult după nuntă va asista la moartea bunicului; intuiția morții e un fapt direct, perceput prin simțuri. Capitolul al treilea este unul din cele mai puternice, mai contemplative, ridicînd la spiritualizare, prin moarte, prin viață, conștiința uimită a copilului. Sensul de inițiere în misterul existenței este sensul general al romanului: un fel de halucinație lucidă, de surpriză continuă alimentează spiritul în formație al lui Buiumaș. O desfoliere a simțurilor, a înțelesurilor eterne ale vieții, a comprehensiunii dureros cucerite, din inima lucrurilor, se desprinde din copilăria lui. Faptele capătă astfel o coerență internă, o semnificație, în succesiunea lor filmată. Impresia de fragmentar, de epi-

sodic, atît de enervantă în romanele anterioare ale d-lui Călugăru, nu mai persistă aci. Forma de joc a vieții, de gratuitate, care se răsfată în *Omul de după ușe* și în *Don Juan Cocosatul*, se atenuează în *Copilăria unui netrebnic*. Romanul nu este numai o întretăiere de planuri, de oameni, o avalanșe de neprevăzut, cu spărturi interne, ci o suită care se și organizează.

Din aglutinarea episoadelor se creează o imagine unitară de viață, oricît în tehnica aparentă a romanului d. Călugăru nu poate înlătura impresia de compoziție decupată. Ploaia, furtuna, care urmează morții bunicului, școala nouă, figura bețivanului Mantu sunt fapte care izbesc imaginația lui Buiumaș, i-o exaltează, configurîndu-l, ca și inițierile ulterioare. Sărbătorile Paștelui, vizita la cimitir, odiseea ciinelui Bubi și aventurarea în cartierul hingherilor, gluma sarcastică a fraților lui Buiumaș, care dau drumul șoarecilor (o scenă de excelent fantastic), revenirea lui Mantu, a furtunii și a Paștelui dau senzația de repetiție a vieții.

Saie se hotărăște să plece în America, fabrica de sifoane, în curtea căreia se jucau copiii, se mută, Buiumaș intră în serviciu la hanul lui Teivel, fuge apoi, ca să observe mai departe familia mătușei Șifra, cu toată comedia logodnei Dinei, fata ei, cu pitorescul Caciabule, fapt comentat de toată mahalaua ca un eveniment singular. Umorul completează tragicul. Anii înaintează și experiența copilului sporește. Legat de aproape de un frate mai mare, Casril, cunoaște alte medii, stîna, piața, golani ei, și simte emoția de purificare religioasă de Anul nou. Capitol excelent, capitolul al

VIII-lea înseamnă un nou moment de tensiune spirituală în roman și-n conștiința lui Buiumaș, cu atît mai mult cu cît cel următor are ceva schematic, caricatural și reportericesc, melodramatic, prin sosirea reginei în tîrg, unde vizitează pe săraci.

Ultimele experiențe ale copilului vestesc trecerea spre adolescență, iar obsesia carnală pentru Sultana (siluetă vie) îl torturează; umilit la școală, fuge de-acasă, semn al orgoliului prematur, revine, rătăcește prin cimitir, iar războiul îi desparte existența-n două. Fugind încă o dată de-acasă, e găzduit de mama unui coleg, coana Pina, unde cunoaște și experiența sexuală.

Am insistat asupra figurii lui Buiumaș fiindcă în spiritul lui au ecou faptele, oamenii, conturîndu-i o personalitate. El completează imaginea parțială a lui Blum, copil detracat de lupta existenței, neurastenizat de propria neliniște și de infirmitățile morale și fizice ale oamenilor pe care-i întîlnește. În sentimentul complex al vieții care se descoperă, în senzația de experiență autentică a durerilor și bucuriilor lui se umanizează întreg romanul d-lui Călugăru. Căci figurile care străbat printre amintirile copilului, cu excepția bunicului, a tatălui, a mamei (cea mai reliefată), a fraților și a cățelului Bubi, toate celelalte sunt groțesti, hilare și prinse într-un rictus moral obișnuit scriitorului. Dar bivalența viziunii, de care vorbeam la începutul acestor observații, echilibrează *Copilăria unui netrebnic*, frescă autentică a unui tîrg din Moldova, cu obiceiurile, durerile, obsesiile și mizeria lui specifică. Umilînța, ingenuitatea, fan-tezia și halucinanta ei neliniște, care luptă în con-

tra propriului mediu, alcătuiesc un portret moral puternic nuanțat al micului Buiumaș, cel mai omenesc din toate personagiile prozei d-lui Călugăru.

„Vremea“, an. IX, nr. 432, 4 aprilie 1936

TUDOR ARGHEZI :

„CIMITIRUL BUNA-VESTIRE“

În timp ce d. Tudor Arghezi își strânge pietrele fundamentale ale monumentului său literar prin publicarea ediției definitive a *Versurilor*, în care și-a adunat cele trei volume de poeme și câteva *Mărțișoare* recent publicate, și își desăvârșește originala sa viziune despre existență prin *Cimitirul Buna-Vestire*, d. Iorga este singurul om de cultură din țară care face eforturi dificile să refuze a-nțelege geniul cel mai autentic al scrisului nostru contemporan. În comentariul năring al celor mai frumoase poeme argheziene, publicat succesiv în *Neamul românesc*, de un clapon critic ce se supraevaluează Cocos, alcătuiește cronica cea mai ridicolă a opacității artistice față de marele creator ce a revoluționat, ca nimeni altul, literatura vremii.

Miracolul Arghezi este atât de viu, de surprinzător, și ultima sa carte mărturisește o abundență a spiritului și a expresiei fără precedent în analele noastre scriitoricești. Am arătat și cu ocazia romanului *Ochii Maicii Domnului* că este cu totul impropriu a aplica d-lui Arghezi măsura didactică a genu-

rilor literare. Că scrie roman sau nu este indiferent a mai discuta, fiindcă unitatea spirituală a ultimelor sale opere ființează pe o structură bine precizată. D. Arghezi este singurul literat contemporan care a izbutit să dea consistență creatoare romanului fantastic. Ceea ce ni se părea încă oscilare între obiectiv și subiectiv în *Ochii Maicii Domnului*, neaderență completă la modul său de a transfigura realitatea, este de data aceasta înlăturat. Viziunea de mare sarcasm a vieții din *Cimitirul Buna-Vestire* are o fluentă interioară și un ritm de o rară amplitudine simbolică. Anecdota este subordonată spiritului, iar verva satirică și intuiția poetică a realității transcend datele povestirii, ridicînd pe un plan de ficțiune, de o stringentă logică interioară, toate episoadele. Ceea ce s-a numit „inventia verbală” argheziană este aici uluitoare, ca tonuri, ca strălucire și forță sugestivă. Ficțiunea capătă un fel de dematerializare și pamfletul se înalță la o semnificație spirituală. Ne este indiferent că în prezentarea homerică a caricaturilor umane d. Arghezi pornește de la unele personaje cunoscute, ușor de identificat. Dacă pentru noi raportarea ficțiunii la realitate se poate face, în timp va trăi numai ficțiunea însăși, ca un simbol permanent. Cine mai face astăzi caz de faptul că în *Scrisoarea III-a*, Eminescu s-a folosit de un model real, de figura lui C. A. Rosetti, ca să creeze pe demagog? Violenta expresiei trăiește ca atare, în pamfletul eminescian, nu prin raportare la istoria literară.

Este sigur că fresca grotescă din *Cimitirul Buna-Vestire* descinde din pamfletul arghezian, din acel direct, pe care l-a cultivat înainte de război,

ca și din cel indirect, aflat în *Țara de Kutu*. Se poate urmări o ascendență, înțeleasă ca o desprindere din realitate, spre ficțiunea deplină. Cine ar lua ultimul său roman drept o cronică, fiindcă regăsește unele modele care circulă printre noi, între filele cărții, va judeca fals, căci *Cimitirul Buna-Vestire* este demonica ficțiune a unui poet, care-și exprimă intuitiv neconformismul său social. Profesorul Unanian, eroul romanului, simbolizează, în spirit, acest neconformism integral, iar tribulațiile lui tragicomice nu sunt altceva decît un mijloc de a face concretă o ficțiune satirică de vervă, de sarcasm swiftian. De aceea nici nu găsim necesar a urmări anecdota romanului, fiindcă ea nu este revelatoare, ci reacțiunea scriitorului, care-și utilizează datele realității ca pe niște coarde și clape materiale ale unui pian, din care își scoate armoniile cele mai suave și mai înfrîntoare. Unitatea romanului e-n ficțiune și-n spiritul poetului. Viziunea grotescă, a amorului, a personalităților sociale, a prostiei, a superstiției, a vieții mecanizate, în serie, a justiției, a bisericii oficiale, a morții însăși se rostogolește caleidoscopic în paginile romanului, alcătuiind o șarjă grandioasă, frenetică a conformismului. Nu cunosc o vervă satirică mai mare, mai semnificativă, a vieții mediocre și ipocrite, a mecanismului social obștesc, în tot scrisul d-lui Arghezi de pînă acum, reputat ca cel mai puternic pamfletar al nostru. Iar prin truculența sa verbală, prin fantezia lexicală, prin ceea ce aș numi pitorescul fanteziei sarcastice întrece chiar pe marele Leon Bloy, a cărui satiră este accentuată și în concepție, în atitudine, nu numai în expresie. Diferența se poate explica,

la acești doi idealști violenți, și prin structura limbii literare, atât de abstractă totuși la catolicul pamfletar, atât de colorată, de concretă la ortodoxul Argezi.

Dar mai poate fi explicată și prin viziunea confesională, prin natura deosebită dintre mistica lui de catolic, de frenezie organizată, lucidă, și mistica orientală, argheziană, de frenezie aproape carnală.

Metafizica lui Bloy, setea lui de absolut se sprijină pe un fundament ideologic vădit, în timp ce metafizica argheziană este strict intuitivă, simplă ca instinctul. La punctul originar al misticei lui Bloy e altoită o dogmă, a catolicismului intransigent și incoruptibil, în intuițiile argheziene refacem incoruptibilitatea însăși a vieții și o mistică dincolo de formele sociale și ideologice. Vizionarul Argezi este un poet de un primitivism strict naturalist, iar mistica lui o devoțiune față de viață, prin care circulă duhul divin. Sunt deosebiri structurale ce nu trebuiesc trecute cu vederea, fiindcă din ele se desprinde mai clar originalitatea poetului Argezi, al cărui cult al vieții se prelungește dintr-o concepție de mistică orientală, nu prea depărtată de un păgânism subiacent.

Partea a doua a romanului *Cîmîtirul Buna-Vestire*, cu trecerea totală a viziunii în fantastic, cînd morții înviază și turbură toate socotelile materiale ale viilor, satirizînd concepția teologică a imposibilității unui miracol în masă și ridiculizînd dogma oficială ce se opune spiritului creștin, pînă cînd miracolul nu este atestat de Isus însuși, simbol etern al vieții și credinții în viață, este cea mai semnificativă explicare a misticei

argheziene. Învierea morților nu trebuie interpretată ca o formă a transcendenței creștinismului; ea n-are alt sens decît să justifice viața însăși, ca un principiu circular, așa cum ne este dată s-o trăim, pe pămîntul lui Dumnezeu, unde și raiul și iadul se găsesc la un loc. Capitolul 51 credem că exprimă clar refuzul metafizicii argheziene de a concepe transcendent un paradis și o viață de apoi; încercările lui Unanian de a formula în ficțiune transcendența vieții de apoi, prin caracterul lor fragmentat, prin comentariul ironic literar al scriitorului, care respinge viziunea unui paradis după chipul și asemănarea vieții pămîntene, sunt concludente. Viața și esența ei divină nu poate fi concepută decît ca atare, eternitatea ei este imanentă, nu transcendentă. Citez concluzia capitolului :

„— Poate că ar ieși ceva și din asemenea început“ (viziunea lui) „pentru un al Treilea Testament. Sunt urmărit. Aș vrea să apar din întuneric cu o lucrare literară și-mi trebuie o activitate pentru salvarea prestigiului secret. Morții mă dezamăgesc și viii cu care mă văd toată ziua vin la mine tot ca niște morți viitori, ca să cîștige trecere pentru mai tîrziu. Văzută din cîmîtir, omenirea nu e aceea pe care îmi închipuiam că o cunoscusem și mă demoralizează. Ideile, dorințele, preocupările : lumînările, colivele, parastasele, candelile, molitvele, cioclii, popii — adevărata față, deghizată pe stradă în siluete provizorii.

De vreme ce fiecare om capitonează un schelet, nici nu s-ar fi putut altfel : M-am înșelat ! Am voit să fiu profesor, să-ți fie țărîna ușoară, dom-

nule ministru, că m-ai numit intendent. Puteam să deviu o somitate universitară și să duc la perfecțiune o vanitate de ignorant. Singurul lucru ce se poate vedea într-un individ : scheletul im-personal, uniforma esențială.

Al șaselea copil al meu e băiat. Scheletul lui minuscul e complet. Îl sărut și-l iau în brațe, ca într-o radiografie, umbre de oase strânse la umbră de piept.

Pe o flașnetă care cîntă sub felinar un vals șubred și, întretăiat de finaluri interioare și de agonii, apar după zile, un papagal, un cobai sau o familie de maimuțe miniaturale. Muma, de mărimea unui șobolan, ține la sîn un pui cît o lăcustă. Îl purică, îl leagănă, îl scarpină...

Se imprimăvărează... L-am prins pe Mișu fugind de-a bușilea printre morminte și cînta în poartă flașneta..." (pag. 249).

Iată sensul ce se desprinde din viziunea de mare sarcasm și din fantasticul povestirii *Cimitirul Buna-Vestire*. Proza poetică a d-lui Arghezi nu este de o pură gratuitate artistică, ea ascunzînd în extraordinara-i forță verbală o intuiție a lumii. Am cita atîtea pagini antologice din ficțiunea aceasta ; ne temem să-i stricăm unitatea, dar nu putem să nu atragem atenția cititorului să revină asupra unor fragmente de o rară frumusețe în chiar scrisul arghezian. Ne referim la acele halucinante și lucide viziuni de erotism, de o poezie unică, din capitolul 9, la inegalabilul portret al unei grotești urîciuni masculine (pag. 69—70) din cap. 15, el însuși grandios în verva lui satirică. Mai amintim portretul soției unui patron de restaurant (pag. 105) sau simbo-

lica viziune a servitoarei Mărgărita, sinteză a năîngiei și a empirismului ancestral în materie de leacuri ; și nu e îngăduit să nu poposești adevse la cap. 34, fantastica viziune a cimitirului, la al 37-lea, portretul femeii care luptă prin artificiiile științei cu moartea inevitabilă, sau la cel următor, de o suavitate și o transparență a purității virginală, de o rară poezie. La care adăugăm admirabila satiră a crematoriului (cap. 46) ; cap. 48, muzical în formularea lui sentențioasă, redînd senzația de haos a unui cutremur, ca și excelenta șarjă a femeii fatale, din cap. 50. Integrată în viziunea cimitirului, umanitatea este o caravană de diformități, de miracole și spaime interioare. Este atîta unitate spirituală în ficțiunea d-lui Arghezi, încît considerăm *Cimitirul Buna-Vestire* ca pe cel mai frumos roman fantastic din literatura noastră, făcînd din sarcasm o viziune de înalt plan contemplativ al existenței umane.

„Vremea“, an. IX, nr. 442, 21 iunie
1936

M. BLECHER :

„INIMI CICATRIZATE“

Există o ciudată soartă a formulelor literare ; s-a făcut atîta caz, în ultimii ani, de expresii ca „autenticitate“, sau „experiență“, sau „trăire“, încît începusem a lua cuvintele drept realități sufletești. Lansatorii de manifeste, ideologii frenetici nu sunt totdeauna și realizatorii propriilor deziderate. Și dacă am scruta atîtea „trăiri“ literare, tare ne este teamă că, în dosul aparențelor, vom descoperi mai mult livresc decît umanitate. Dar nu intenționez a face aci un proces poate prematur al unei literaturi încă în curs de organizare, al unor tendințe care nu și-au găsit desăvîrșita împlinire. Mă gîndesc numai că experiența umană rareori vine din ideologie și că un fapt brutal, un accident cu adînci repercusiuni, o experiență strict individuală sunt mai revelatoare decît cele mai îmbietoare programe.

D. M. Blecher a-nceput cu poezii suprarealiste și a continuat cu acea confesie spirituală, de mare luciditate, din *Intîmplări în irealitatea imediată*, carte nu îndeajuns de prețuită, în însăși excepționalele ei virtualități, și asupra căreia am atras

atenția cititorilor anul trecut. Primul său roman *Inimi cicatrizate* este dezvăluirea unui colț de infern al suferinții umane, este un spectacol de un tragism halucinant, un document omenesc, în care experiența nu e căutată, ci vine brusc, implacabil, ca orice forță a destinului. Însăși această atmosferă de fatalitate, atroce, stupidă, este toată savoarea ei, dacă savoare se poate numi o încercare în boală și o conviețuire, zi de zi, cu moartea. Boala, cu reflexele ei atît de particulare, cu acuitatea spiritului de analiză, rareori și-a găsit, în literatura noastră, o expresie mai profundă. Nu este vorba de tuberculoza literară a eroilor sămănătoriști, ca în *Din durerile lumii*, nuvela lui Vlahuță, de psihozele poetice ale unor nuvele de Delavrancea (*Liniste*, *Trubadurul*), sau de atîtea alte exerciții stilistice cu moartea. Numai d-na Hortensia Papadat-Bengescu a anticipat în proza contemporană o intuiție umană a morții, în figura lui Maxențiu, din *Concert din muzică de Bach*, sau în acea somptuoasă descompunere a Lenorii, din *Drumul ascuns*. D-na Bengescu a depășit desigur concepția morții romantice în oglindă, dîndu-ne două mari experiențe umane, în suprema lor încordare. Dar poate moartea nu este, în romanele sale, decît complementul firesc al vieții, polul negativ, legat, prin opoziție, de polul pozitiv, inseparabil.

Cu romanul d-lui Blecher intrăm într-un univers uman redus exclusiv la imaginea unui vast sanatoriu. De mult n-am mai citit o carte atît de apăsătoare, care să-mi dea senzația de panică, de contagiune parcă și sentimentul fragilității noastre iremediabile. Totuși, este în experiența

bolnavilor din Berk, în dramele lor, în sentința lor de condamnăți atîta dorință de viață, atîta strădanie de omenesc, cu tot particularismul existenței lor, încît pînă la sfîrșit acceptî totu ca un fel de certitudine secretă că așa trebuia să se întîmple, că nimic nu se putea schimba din nenorocirea lor. Mizeria lor trupească e dominată însă de spirit, de o tristețe lucidă, de un fel de înaltă contemplare a destinului lor blestemat. Toată luciditatea din *Întîmplări în irealitatea imediată* se regăsește aci mai încordată, mai demnă, și nu știu ce stranie atmosferă de vis învăluie atîta deznădejde și durere. Este, în literatura d-lui Blecher, un spiritualism de esență tare, purificator, este o demnitate a inteligenței contemplative care înobilează și cele mai abjecte aspecte, cele mai degradante umiliri impuse de suferință. La sfîrșit ieși mai întărit parcă, mai înarmat sufletește pentru imprevizibil. Prin această rară semnificație, literatura sa depășește clinica și se umanizează; un fel de conștiință metafizică a condiției mizerabile a omului și a nimicniciei lui este filozofia ce se insinuează printre oameni, fapte și pagini. Eroul romanului, Emanuel, se detașează de propria suferință, e capabil de compătimire, de eroism, de generozitate, de prietenie și chiar de un ciudat umor, privindu-se pe sine și pe camarazii de boală ca pe niște exemplificări individuale ale ideii generale de suferință și destin. Dacă *Inimi cicatrizate* este o lectură zguduitoare este și una din cele mai lucide cărți din literatura noastră. Este impresionantă siguranța de caracterizare, durerea aproape rece de a divulga cele mai grozave suferinți și

umiliri, de a sugera situațiile cele mai riscate, ca și clarvederea răsfrîntă asupra fiecărei drame. Romanticii au cam teatralizat îmbinarea de exasperat și complex sentiment a ceea ce a înțeles prin „amorul și moartea”. Curățind această formulă de tot ce are ea livresc, oarecum didactic și convențional, cred că nu se poate defini mai precis senzația specifică ce străbate paginile romanului.

Căci fie că ne referim la gelozia lui Tonio pentru d-na Wandeska, la fericirea, dacă se poate spune, Corei și lui Torn de a fi împreună, la obsesia de iubire a Isei, urmărindu-l pe Emanuel, fie că ne gîndim la toată gama de bucurii și dureri a dragostei acestuia cu Solange, cu izolarea lui, cu plecarea din sanatoriu și cu despărțirea sfișietoare dintre ei, aceeași rezonanță de iubire și moarte, de gust amar și voluptate tristă ne însoțește pretutindeni. Umană, autentică pînă la un fel de jupuire a conștiinței, neliniștită și lucidă în același timp, de o demnitate de tragedie antică, experiența cuprinsă în romanul d-lui Blecher afirmă definitiv marile sale însușiri de scriitor. Aș dori acestei cărți cît mai mulți și înțelegători, cîți mai variați cititori; nu obișnuiesc să recomand direct nici chiar acele opere pe care le laud integral; dar de data aceasta îmi fac mai mult decît o datorie profesională atrăgînd atenția asupra volumului d-lui M. Blecher.

„Vremea”, an. X, nr. 471, 17 ianuarie 1937

MATEI CARAGIALE

[Fragment]

Nu s-a exagerat oare transpunerea în fantastic și subconștient a literaturii lui Matei Caragiale? Scot de sub orice îndoială nuvela *Remember*, petrecută într-un cadru exotic, într-o atmosferă de rafinat *fin de siècle* cu teme vădit apropiate pe cale livrescă și simfonizate într-o amplă proză ritmată; ea aparține firesc influențelor discernate de d. Vladimir Streinu și d. Perpessicius. Și oricâte elemente de pitoresc lexical s-ar găsi în tablourile arhaice ale *Pajerelor*, oricâte zugrăveli de epocă s-ar desprinde din rama lor, prin dîrzul exercițiu de strictă poetică parnasiană, versurile lui Matei Caragiale sunt numai prefigurări ale atît de autohtonilor *Crai de Curtea-Veche*. Fantastică este, în acest roman descins din Filimon, din Ion Ghica, din Anton Pann chiar, din *Kir Ianulea* și din unele ascunse fibre ale comediilor lui Ion Luca, numai proiectarea de pe pămînt pe cer a imaginilor lui Pașadia și Pantazi. Transfigurarea unei realități aspre, nostalgia după un trecut glorios și hîd, strălucitor și bolnav este mai puțin fantasticitate și mai mult somptuoasă

artă decorativă. Heraldistul transformă în două mumii savant îmbălsămate două din personagiile centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendență în planul poetic în care se mișcă Pașadia și Pantazi, așa cum îl simt la Poe și Villiers de l'Isle Adam, în a căror „familie de spirite“ a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey d'Aureville, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei; iar ridicarea „crailor“ pe un registru atît de sus este un element de opoziție, o nevoie de spiritualizare față de aspectul realist, văzut în Pena Corcodușa, în Pirgu și fauna Arnotenilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante arte decorative; cel dintîi procedeu îl apropie mai curînd de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir Ianulea* și *Abu Hasan* decît de Poe și Villiers de l'Isle Adam. Cît privește figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n-are nici o semnificație metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-aș putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism în prezentarea ditirambică a lui Pașadia și Pantazi, imputare ce se potrivește și lui d'Aureville, maestrul lui necontestat în procedeele stilistice. O senzație de prea artificial și de obositor pompos m-a întovărășit la recitirea *Crailor*, în pasiagiile de genealogie poetizată a mentorilor lui spiritali, în fraza cu verb impanașat și cadență de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecția lui Matei Caragiale cu Barbey d'Aureville, și în spațele „crailor“ valahi simți modelul bătaiosului

mușchetar catolic. Stăpîn pe o rară orchestrație stilistică, Matei Caragiale trece pe alt versant arta formală a lui Ion Luca; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul, din cele romantice și simboliste. Pasiunea pentru cuvînt, pentru ritm, pentru culoare este în esență aceeași, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este mai echilibrată, a lui Matei e mai istovită; unul și-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violență romantică.

Spune Paul Zarifopol în *Introducerea* la primul volum de *Opere* al lui Ion Luca: „Caragiilești au fost o dinastie de oameni cu geniu rîsului. Unchii lui Caragiale, Iorgu și Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au rîsul în structura intimă a spiritului. *Sarcasm studiat și savurat*, ca la *Matei Caragiale* (sublinierea e a noastră) sau persiflaaj izbucnitor și irezistibil, ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor și, cum mi se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația rîsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental.“

Zarifopol vorbește dintr-o îndelungată frecvențare a familiei Caragiale; și precum există un proces de degradare în materialul psihologic al lui Ion Luca, din nuvelele fantastice, tot așa există unul similar în modul lor de a rîde; dar, ca să duc filiația mai departe și în acest sens, găsesc de neapărată utilitate să mai citez ceva din aceeași *Introducere* a lui Zarifopol: „«Simț enorm și văd monstruos», zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea ner-

voasă a nopții petrecute în *Grand Hôtel Victoria Română*. Bucata are întreagă caracter de remisență acută, și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit; ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci exprimă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme.“

În tragic, sensibilitatea „enormă” a lui Ion Luca s-a spiritualizat la Matei și a coborît în subconștient, dar într-un subconștient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci frecvența atîtor genealogii în *Craii*), în comic, „rîsul cu poftă” al tatălui, de care vorbea Gherea, s-a transformat la fiu în „sarcasm studiat și savurat”. Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiția lui Zarifopol se potrivește admirabil. Rîsul plin, expresiv din comedii și *Momente* derivate și la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecțiune*, *Pastramă trufanda*, *Cănuță*, *om sucit*.

Devenit „sarcasm studiat și savurat” la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-l dăm neconținut acestui cuvînt, îl întîlnim, în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcodușii, al Arnotenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescență, în care ascuțimea anatomică și savoarea caracterizării duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor de a rîde estetic. Filiațiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări și esențiale asemănări și deosebiri.

Conformiste, personagiile din comediile și *Momentele* lui Ion Luca au instincte solide de conservare; normale în vitalitatea lor, egoiste în forța lor de adaptare, rareori le surprindem și deficiențe vitale. Ele pîndesc pe încornorații Jupîn Dumitrache și Trahanache, pe decrepitul Dandanache, pe senilul Conu Leonida; se regăsesc în declinul amoros al Miții Baston, al lui Pampon și Crăcănel, înlocuiți de egoiști mai intacti. Ciclul vieții nu încetează în Ion Luca. Pe Trahanache îl suplinește Tipătescu, pe Jupîn Dumitrache — Chiriac, pe Pampon și Crăcănel — Nae Girimea, și pe Mița Baston — Didina Mazu. Viața circulă în cicluri perfecte, se primenește, instinctele atrofiate sunt înlocuite cu altele, mai vi-guroase. Și chiar deficienții au satisfacții parțiale: Jupîn Dumitrache, în politica guardiei naționale și-n lectura gazetei lui Rică, Trahanache, în „machiavelicurile“ electorale, Dandanache în dreptul viager de a fi parlamentar, Conul Leonida în pasiunea năvingă și inofensivă de a pune Europa la cale față de Coana Efimița. Viața se dezagregă la Ion Luca, în paroxismul unei catastrofe, ca în cazul lui Leiba Zibal, al lui Stavvache, al lui Mitru și Ilenii, al Mînjoloaiei prin foc, cum f-o-coase îi fusese și ispitele femeiești, al lui Cănuță prin hazard stupid. În general, însă, viața triumfă impudic, se adaptează cu un rar mimetism al instinctelor. De o sensibilitate crepusculară, viața se consumă în însuși paroxismul plăcerii în eroii lui Matei. Pașadia moare extenuat de poște, Pantazi cade într-un fel de decrepitudine, după moartea logodnicei, Pena Corcodușa se stinge lamentabil după un trecut vestit de luxură, Pirgu se

ridică pe un morman de turpitudini și pe o acumulare de maladii secrete. Arnotenii își cheltuiesc, cu ultima exasperare, vitalitatea lor detracată ereditară.

Obsesia eredității vine și ea din literatura lui Ion Luca, din figura lui Leiba Zibal, din a popii și a copiilor lui, din *Păcat*, și se extinde ca o pecingine, în *Craii de Curtea-Veche*. Viața merge spre un declin iremediabil în proza lui Matei, ciclurile ei se încheie grăbit, într-o anormală zbatere. Același proces de degradare, văzut în atâtea nuanțe, se prelungește pînă în esența făpturilor. *Craii* respiră un aer de clinică și de muzeu, care nu adie decît prea rarefiat în proza lui Ion Luca. Toată vigoarea lui Matei se înversunează în a da relief figurilor în declin, și sarcasmul lui „studiat și savurat“ în direcția aceasta își află cea mai expresivă realizare.

Dacă Pașadia moare și Pantazi cade într-un fel de abulie, după un ceremonial grav, transfigurator, celelalte personaje se istovesc într-o zvîcnire de viață cu atît mai încordată cu cît unii sunt mai aproape de dezagregare, iar alții cu blestemul păcatului în sînge. Spiritualizînd decăderea intelectualilor, decadența celui-alt lot de personaje este urmărit într-o zonă mai realistă, uneori crud de autentică. Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii și *Momente* și între nuvelele lui fantastice. În limbajul realist, Matei merge un strat mai jos decît Ion Luca, în cel rafinat, un strat mai sus. Excepționala forță lexicală din

D-ale carnavalului și *O noapte furtunoasă*, cu locuțiunile atât de tipic mahalagești, nu seacă în verva „studiată și savurată“ a limbajului lui Pirgu, a Penei Corcodușii și în seva expresivă a cuvîntului, cînd e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Și în această direcție, filiația nu se urmărește numai pînă la Ion Luca; ea merge pînă la Filimon, la Ion Ghica și Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc al suburbiei bucureștene, moștenire turco-fanariotă, atât de adînc pătrunsă în graiul muntean orășenesc.

Derivația Dinu Păturică-Pirgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptățită; ca structură intelectuală, diferența este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filimon unde ni se vorbește de „educațiunea ciocoiului“, și ușor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese, și dintre ignarul și trivialul Pirgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Pașadia, măscăriciul hilar și antreprenorul de vicii Pirgu cuprinde mult din esența morală a neuitatului Mitică. Dar, pe cînd Mitică este, în concepția lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar și un profitor mărunț, pe aceeași scară a degradării, Pirgu devine, în concepția lui Matei, un Mitică primejdios, perfid și lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneț al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuțoiul lubric și cu pretenții de gust și chiverniseală din faza lui de totală ascensiune. Miticismul lui Pirgu țîșnește violent, cinic în persiflarea exercitată asupra lui Pașadia, la chef și-n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon și

calfa Iordache), Pirgu evoluează la potențe nebănuite, depășind mediul lui firesc, în care ceilalți se resemnează și exploatînd o burghezie și o aristocrație în descompunere. Însuși limbajul lui întrece în îndrăzneala cuvîntului tare limbajul lui Spiridon, băiatul de pricopseală, și a lui Iordache, confidentul și ocrotitorul tuturor combinațiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător cîte filiații subterane se pot stabili între Pirgu și tipurile lui Ion Luca, iar între el și atîția bărbați întreținuți din seria *Momentelor*, cu adaosul firesc al degradării, sunt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îl face burgheziei și mahalalei noastre este intrinsec; marele comic nu uzează de contraste violente și nu opune nici un reprezentant al „vechiului regim“ lumii triviale a Miticilor, a Cațavencilor și Farfuridilor. Pătimaș clasicist, el intră direct în mecanismul sufletească al tipurilor. Romantic și cu nostalgii omagiale, Matei reia procedeul contrastelor lui Filimon, evident modernizîndu-le expresia artistică, opunînd viciului intelectualizat al „crailor“, viciul porcin al lui Pirgu. În detracații lui Ion Luca e destulă bonomie și un soi ciudat de pudicitate, în ai lui Matei este numai cinism, conștiință lucidă a răului ce-i bîntuie și răului pe care-l pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutății, atât de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C.F.R.*, se volatilizează în figura lui Pirgu; răutatea lui vine din străfundurile unei eredități umilitoare, din tarele lui fiziologice și din spectacolul încurajator al unei burghezii și aristocrații pornită pe panta desfriului. Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filimon, fără

melodramatism și atitudinii justițiare; în acel „sarcasm studiat și savurat“, intuit de Zarifopol, intră un dezgust, un dispreț masiv. Matei Caragiale nu se sfiește să-și exprime oroarea față de Pirgu, care-l atrage și respinge deopotrivă.

E cunoscut aspectul sub care Ion Luca prezintă „eternul feminin“; așa spune că există în figurile lui femeiești o sarcastică intuiție a poeziei trivialității. Zoe, Veta, Zița, Mița Baston, Didina Mazu, din comedii, Acrivița din *Kir Ianulea*, nevasta lui Cănuță, de care nu scapă pînă la moarte, toate mamîțichele, soacrele, coana moașă din *La moși*, aventuroasa madam Georgescu din *Tren de plăcere*, mahalagioaicele mondenizate din *Five o'clock*, soacra și nora din *Articolul 214* și altele cîteva sunt plămădite din același aluat. Vulgare, ipocrite și egoiste, lacome de plăceri senzuale, femeile create de sarcasmul lui Ion Luca, după cunoscutul proces al degradării, devin, în *Craii de Curtea-Veche*, căzături morale, pierzîndu-și orice constrîngere socială a instinctelor. Sociologia familiei la Ion Luca este numai ușor pesimistă; a lui Matei este fundamental misogină, iar conveniențele sociale nu mai au nici o umbră de cenzură a moravurilor. Gîndiți-vă la ce a ajuns frumusețea apusă a Penii Corcodușii, ce sabat de instincte dansează în casa Arnotenilor, unde mama și fiicele se întrec în nerușinare, unde bărbatul tolerează și profită fără sfiială. În *Cadou*, *Mici economii*, *Lună de miere*, *Diplomație*, soții încornorați mai au unele reticențe, cînd se întîmplă chiar să nu știe; iar candoarea lui Trahanache, a lui Pampon și Crăcănel,

ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiț“ al mahalagiului Jupin Dumitrache, sunt pilde elocvente de rolul pe care conveniențele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soției, aplicînd și ea reciprocitatea, toate compromisurile; iar combinația veselă a lui Pirgu, negociator al logodniciei lui Pantazi pentru Pașadia, cu înțelegerea lui Maiorică, părtaș al cîștigului, vorbește îndeajuns de ceea ce înseamnă același proces de degradare al „eternului feminin“ de la Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat și pe dracul, Ianuloaia, este suavă totuși pe lîngă Mima și Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Și nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca și Matei, cînd primul califică pe surorile Acriviței „iepele lui Cănuță“, iar al doilea vede în fetele Elvirei „niște cotoșmane, niște armăsăroaice“. Nu sunt aci numai simple potrivești verbale, ci o intuiție comună a feminității, venită din subconștientul ereditar.

Și ca să încheiem apropierile între Ion Luca și Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curtea-Veche*, cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul dracului*: „La o cotitură Pantazi porunci să oprească și mă pofti să cobor și să-l urmez. Mai departe se înălța, căscată toată și fără acoperiș, o ruină. «Hanul dracului, zise Pantazi. Sunt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor feroase de tîlhari și de stafii; în asta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale.» Băgai de seamă că ne făcusem acumă trei; ca din pămînt se ivise o țigancă, o țigancă bătrînă în zdrențe. După cîteva cuvinte

schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncînd bobii pe un taler.“

Dar n-am mai conținu dacă am sta să identi-
fică toate acele peregrinări prin mahalale, prin
localuri periferice, prin gr dinite de vară ale Bu-
cureștilor, paginile de evocare ale Cișmigiului,
atmosfera at t de pitorească și de familiară și ero-
ilor lui Ion Luca ; e de ajuns să ne amintim, fu-
gar, de excelenta viziune a unei zile de vară
bucureșteană în *Căldură mare*, de Bucureștii de
epocă din *K r Ianulea*, de itinerariul lui Jup n Du-
mitrache, explicat lui Ipingescu la începutul *Nopt ii*
furtunoase, urmat de la grădina „Inion“ spre ma-
halaua lui, ca să ne dăm seama și în aceste linii
generale de c te filiații se mai pot stabili între Ion
Luca și Matei. Filiații care duc la o tradiție mai
veche a prozei noastre, la Filimon, cu descrierea
mahalalei Izvorului, unde locuia Kera Duduca, și
la capitolul *Scene din viața socială* din *Ciocoi vechi*
și noi, ca și la pitoreștile tablouri din Bucureștii
de la începutul veacului trecut din *Convorbirile*
economice ale lui Ion Ghica, pasionat topograf al
capitalei.

Formula sainte-beuvian  a „familiei de spirite“
 n direcțiile acestea cat  s-o folosim, cu prisosință,
nu în aceea a spiritului poesc și a derivațiilor lui
 n literatura franceză. Concluzie care nu exclude
variatele influențe din afară exercitate asupra lui
Matei Caragiale și abundant semnalate de d. Vla-
dimir Streinu și de d. Perpessicius deopotrivă. Dar
ele nu sunt atât de substanță, c t de motive și pro-
cedee stilistice.

Chiar și sub acest aspect, tehnica lui Matei Ca-
ragiale, în *Craii de Curtea-Veche*, n-are aderențe
cu Poe și Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult cu
Barbey d'Aureville, prin somptuozitate, culoare
și masca imperială, supărătoare azi la scriitorul
francez, prea literaturizată și la prozatorul nos-
tru. Estetica lui Ion Luca este clasică în comedii,
 n *Momente* și poveștile lui cu t lc didactic, echi-
librul expresiei este evident în unele nuvele cu
fond tragic, ca în *vreme de război*, și fantasticit -
tea este o formă a imaginației de a sugera ade-
v ruri morale. Numai  n *Păcat* și *O făclie de Paști*
stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzațio-
nale, de foileton, cu retorism patetic.

De la tată la fiu trecem prin două structuri es-
tetic  opuse ; Ion Luca este de structură clasică și
Matei de structură romantică, unul e atic și altul
somptuos, în ritmul interior al stilului ; unul con-
struiește, celălalt sugeră și evocă. Sunt prea evi-
dente deosebiriile spre a nu le observa. Unde însă
filiația între Ion Luca și Matei capătă revelatoare
 nf țiș ri este în esența lor spirituală ; nu o naivă
analogie ne-a dus la scoaterea în evidență a ace-
tei esențe, ci o sumă de analogii interne. Am în-
sisat, poate cu oarecare abuz, asupra sensului
degradării de material sufletesc între literatura
lui Ion Luca și *Craii de Curtea-Veche* ; numai pe
această intuiție fundamentală se pot stabili ana-
logii pe care ne-am îngăduit a le sugera ; ele s-ar
putea multiplica, într-o cercetare mai atentă.
Noi n-am făcut altceva dec t să atragem atenția
asupra acelor ce ni s-au părut mai importante. A
desprinde *Craii* de o tradiție caracteristică a pro-

zei muntenești și orășenești echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisagiu intern și extern operii capitale a lui Matei Caragiale. Filiația ei din Ion Luca și din sectorul Filimon, Ion Ghica și Anton Pann îi sporește tilcul și-i mărește frumusețea proprie.

„Vremea“, an. X, nr-ele 486, 487
din 9 și 16 mai 1937

CELLA SERGHI :

„PINZA DE PALANJEN“

Există un roman feminin, nu atât ca opoziție cu romanul masculin, ci, mai curînd, ca o modalitate de a privi viața și ca o ilustrare a ceea ce Maurras numea „romantismul feminin“. Problema centrală a romancierelor noastre pare a fi problema fericirii; a unei anume fericiri, izvorînd din condiția socială și de sensibilitate a sexului. De aceea, cu rare excepții, scriitoarele române cultivă romanul de dragoste, sub forma autobiografică sau abia ușor travestită.

Excepțiile de care vorbeam se reduc numai la o anume parte din opera d-nei Papadat-Bengescu, a cărei viziune epică îmbrățișează și alte aspecte, mai complexe. Între ele, obsesia morții, sub forma descompunerii prin boală, și a ambiției sociale, sub tipul arivistului, de ambele sexe, ca și o anume intuiție constantă, deși variată, a tiparului biologic al omului, ridică opera sa la un nivel dominant și-i dă o semnificație mai adîncă. Însăși feminitatea apare, în romanele d-nei Bengescu, sub lumini mai diverse și structuri individuale mai distincte.

De la instinctul femel la extaz și intelectualitate, eroinele sale trec printr-o gamă întreagă de „etern feminin“, și între romantismul Biancăi Porporata și trivialitatea Adei sau degenerescența acelei ciudate Mika-Lê se așează o sumă de nuanțe ale unui univers erotic. Și-apoi, d-na Bengescu aduce o impersonalitate masculină în discuția sa acută, pune între sine și obiect o distanță contemplativă remarcabilă, dînd ocol unui cîmplarg de observație interioară, cu luciditate savantă. De la poemele analitice ale începutului la planșele anatomice ale romanelor, evoluția sa nu este numai în tehnică, ci și în complexitatea internă a materialului uman și a expresiei artistice. Distincții cu atît mai necesare, în planul literaturii noastre feminine, și cu atît mai aproape de afirmația că între romanul feminin și cel masculin nu se pot face disociații strict psihologice și generalizatoare, ca între produsele opuse a două regiuni spirituale.

Cînd spuneam că romanul nostru feminin se mișcă mai des într-un singur sector, al iubirii, făceam o deosebire ca între romanul de război, de pildă, și romanul vieții burgheze.

Pus sub egida simbolului belfegorian, romanul feminin românesc este de o unitate de ton, de o identitate de rezonanță și de un egocentrism care-i fixează un loc reprezentativ în scrisul contemporan. Diferențele sunt de calitate, într-o viziune, un material uman și o sensibilitate atît de asemănătoare.

Nu intenționez să arunc un discredit întru nimic meritat peste un capitol important al litera-

turii de azi, îmbogățită cu o experiență care-i lipsea în veacul trecut.

Căci dacă de la d-na de Sevigné pînă la Colette literatura franceză cunoaște atîtea temperamente, atîtea patetice confesiuni (să nu uităm și pe poetele propriu-zise), ea n-a avut decît să cîștige în complexiune, cum desigur au cîștigat și literele noastre, prin audierea și „celeilalte părți“, într-o dezbatere eternă a mărturiilor omenești despre iubire.

Romanul d-nei Cella Serghi este și el o minuoasă și patetică mărturie asupra problemei fericirii, care obsedează majoritatea scriitoarelor noastre; scris sub vădita influență tehnică a *Patului lui Procust* al d-lui Camil Petrescu (tehnica suprapusă nu înseamnă și identitate de temperament), este totuși un direct roman subiectiv, o confesiune la persoana întîia a unei femei care și-a făcut din dragoste axa vieții; e drept că insatisfacția ideală a d-nei Slavu, eroina, pentru pictorul Petre Barbu, amintește de obsesia d-nei T., din romanul d-lui Camil Petrescu, pentru Fred Vasilescu; enigmatica lor fantomă se confundă, în identitatea aceluiași procedeu, dar d-na Serghi acordă un interes periferic, cel puțin în economia romanului, acestei similitudini. Viața Diane, dacă are vreo explicație și prin insatisfacția primei iubiri, își găsește o substanțială justificare în însăși condiția ei socială și psihologică. Diana își caută fericirea și dincolo de Petre Barbu, călăuzită de amintirea lui ca de o reminență platonice a bărbăției; căsătoria ei mediocră cu Michi e compensată de dragostea capri-

cioasă, ciudată a ratatului Alex ; lingă el se simte bine, în toată feminitatea ei nelinistită, în voluptatea leneșă, în senzualitatea rafinată și-n poezia provizoratului. **Diana** este născută pentru acest farmec trist al provizoratului, căci toată existența ei n-a fost decît o înșelătoare speranță și o plutire între nesiguranțe ; candoarea ei se revarsă asupra lui Michi, cu toate rezervele-i de maternitate refulată, pentru Alex, păstrînd numai o feminitate turbure, unduioasă.

În peisagiul Balcului, atît de nuanțat, de aderent simțit, fiindcă e o imagine obiectivă a stărilor ei, Diana și-a notat toate variațiile sensibilității ; evocat de d. Emanoil Bucuța în mirajele lui spiritualizate, trăit de Anton Holban în singurătatea lui sterilă și în familiaritatea lui nelinistită — micul nostru orient capătă-n romanul d-nei Cella Serghi o viață nouă, o feminitate caldă, leneșă și o semnificație personală. Un Balcic al dragostei, între idilă și pasiune, între calm poetic și nostalgie a simțurilor ; sunt pagini de poezie încântătoare, simplă în același timp, de instinctivă potrivire între peisagiu și starea sufletească a Dianei — paginile consacrate Balcului și Mangaliei. Ca o variată perspectivă (romanul d-nei Serghi rămînînd totuși un tipic roman feminin de iubire), viața familiei, cu figura aceea reliefată a tatălui, chinuit de problema existenței, de nevoile familiei, de propria lui fire, de boala care-l macină, este o schiță atît de vie, deși mai redusă a unui alt aspect al talentului scriitoarei.

Debutul d-nei Cella Serghi e un debut remarcabil, sigur pe sine, pornind dintr-o experiență de

viață și mai puțin dintr-o formulă literară ; influențele amintite nu umbresc prea mult izvoarele unei simțiri autentice, dureroase, și nici nu alterează specificitatea confesiunii. Poate mai multă densitate, mai puțină autoadmirație a eroinei și un ritm interior mai rapid s-ar fi cuvenit unei cărți atît de subiective. Căci o literatură de mărturii, care înclină spre jurnal, ca spre un firesc mod de destăinuire, este totdeauna amenințată de o anume monotonie și exagerare a detaliilor. Cînd nu sunt amănunte de analiză interioară, detaliile iau aerul unui mic inventar personal al unei existențe. Scriitoarele noastre, cele de confesie, fac prea des abuz de asemenea inventarii. Este o remarcă generală, care nu scade totuși din însușirile atît de personale ale *Pînzii de paianjen* ; cartea închide o experiență, o semnificație de feminitate și afirmă un talent.

„Vremea“, an. XI, nr. 538, 22 mai
1938

EUSEBIU CAMILAR :

„CORDUN“

Un debut cu totul remarcabil : observație lucidă și directă a mediului țărănesc, suficientă detașare față de subiect, deși povestește la persoana întâia și caracterul de memorial romanțat este evident. Expresia e sigură, sobră, deseori redusă la notație, cam telegrafică, așa cum o impune succesiunea filmată a episoadelor.

De fapt, avem în față o schiță de roman, cu toate elementele disponibile unei construcții mai vaste și mai adâncite ; d. Eusebiu Camilar s-a mulțumit însă să reconstituie o atmosferă morală, un peisagiu social aspru, să transcrie o experiență trăită ; singura poezie ce învăluie „oameni, locuri, întâmplări“ (cum își subintitulează prima parte) naște din retrospecțiune și fireasca nostalgie pentru copilărie, oricât de grea ar fi, și din misterul unor fapte, al unor siluete și al superstiției enigmatice. Încolo, o viziune de un realism acut, o umanitate elementară, în luptă cu viața, cu instinctele ei naturale, acceptînd destinul ca o lege.

Copilăria e și ea sălbatecă, cu jocuri aspre, puține, cu bucurii elementare, gustînd de timpurii din truda muncii. În centrul acestui film se des-

prinde mai pregnant tabloul unei familii de țărani săraci, în luptă cu nevoile ; un tată care a fost în America, de unde s-a întors tot sărac, înnoindu-și firul vieții, cu resemnare, dar cu o asprime de om fără noroc, violent, bînd de necaz, cu simțirea tocită, o mamă chinuită de grijile pentru copii, pentru care alintul e un accident.

În partea doua, subintitulată *Moartea tatălui meu*, se concentrează toată viața familiei, bîntuită de muncă, de sărăcie și boală ; imagina sumbră, suferitoare a tatălui rămîne gravată mai puternic în memorie.

Prin această lucidă viziune a satului bucovinean, d. Eusebiu Camilar se înscrie anticipat în rîndul scriitorilor noștri care, dincolo de convențiile sămănătoriste, răzbat la stratul unui vîguros realism țărănesc, descoperind o umanitate rudimentară, dar cu atît mai autentică ; schița sa de roman merită toată atenția, și debutul său în proză este de cea mai bună calitate.

De la d. Rebreanu, cu *Ion și Răscoala*, s-a schimbat viziunea vieții rurale, pe care un idilism convențional ne-a înfățișat-o atît de fals ; proza noastră de inspirație țărănească a dobîndit o veracitate psihologică întru totul prețioasă și un întreg capitol înnoitor i se poate rezerva în istoria literelor contemporane.

Schița de roman *Voica*, a d-rei Henriette Yvonne Stahl, schițele umoristice, din lumea sătească, ale d-lui G. Brăescu, proza lui Pavel Dan, unele puternice evocări ale d-lui Mircea Streinul, tabloul succint din *Primăvara în țara fagilor*, al d-lui Iulian Vesper, debutul atît de sigur al d-lui Sabin Velican din *Pămînt viu*, înseși romanele

d-lui Ion Iovescu, din nefericire prea preocupat de stil pitoresc și congestionat, sau literatura uneori prea apăsător realistă a d-nei Georgeta Cancicov sunt suficiente exemple, care indică o schimbare radicală a unghiului de vedere asupra țărânului folosit ca material artistic.

Și este cu atât mai interesant de remarcat acest fenomen cu cât se manifestă la scriitori de diversă origine : munteni, moldoveni, ardeleni, bucovineni și basarabeni se-nîlnesc cu toții în aceeași viziune, de realism aspru, viguros. Reacțiunea față de sămănătorism este evidentă, deși nu se poate vorbi de-o formulă literară de grup ; din generații diferite, unii ieșiți din clasa țărănească, alții orașeni cu tradiție, prozatorii care se îndepărtează de rețetele sămănătoriste, cînd e vorba să evoce viața și omul satului, acționează instinctiv și pe proprie socoteală.

Fără îndoială că marele lor exemplu este un fapt de creație : masivele romane ale d-lui Liviu Rebreanu au lichidat, fără teorii și manifeste, o eroare care-a bîntuit proza noastră de moliu lirism și de epică afinată, într-o fază de romantism cărturăresc.

Un Mihail Sadoveanu trebuie scos din atelierul de confecții al literaturii țărănești, fiindcă este un poet în care natura cu aspectele ei multiple și sentimentul cosmic al peisagiului se răsfrîng într-o excepțională forță de creație lirică. Sadoveanu nu mai aparține unui curent literar, opera lui alcătuiind singură un capitol în proza națională. Poeme evocative ca *Bordeenii* sau alcătuiiri narative ca *Hanu-Ancuței* sunt semnificative pentru sensibilitatea scriitorului, care simte poezia fabuloasă a elementarității, cu tot farmecul ei în-

fricoșător și misterios. Viziunea sadovenistă trece din uman în cosmic, fiindcă în ea cîntă însuși sufletul naturii, intuită ca o forță primordială.

Posteritatea d-lui Sadoveanu se reduce, deocamdată, la sine însuși ; viziunea realistă a țărânului este posteritatea vitalistă a autorului lui *Ion* și al *Răscoalei*, și toți pe care i-am citat descind din cele două masive ale romanului nostru țărănesc, cum izvorăsc rîurile din stîncile dominante.

„Vremea“, an. XV, nr. 694, 11 aprilie 1943

ION MARIN SADOVEANU :

„SFÎRȘIT DE VEAC ÎN BUCUREȘTI“

Interesantul profil literar al d-lui Ion Marin Sadoveanu, de critic dramatic, poet, dramaturg și conferențiar, se modifică într-o adevărată figură literară prin apariția romanului *Sfîrșit de veac în București*.

În fine, tipul arivistului, atît de frecvent în romanul nostru social, de la Filimon pînă la cel mai recent prozator care a intenționat să-i dea o identitate literară, a fost reabilitat de d. Ion Marin Sadoveanu. Este vorba, firește, de o reabilitare artistică, provenită din acea tainică simpatie față de „erou“ și din stăpînirea de sine a scriitorului, care-a renunțat să mai facă un proces etic și social al tipului într-o cronică romanțată vecină cu rechizitorul.

Iancu Urmatecu — fost arhivar și devenit om de încredere și de afaceri al baronului Barbu, boier conservator, ursit să se ruineze, în etape, prin oboseală biologică și incapacitate de a-și descurca propria avere — are toate tarele morale ale arivistului. Egoist, violent, prost-crescut, afe-meiat, acaparator prin mijloace necinstite, fudul și incult, viclean și capabil să-și înlăture adversa-

rii ce se pun în calea poftelor lui, cu brutalitate, iubitor de chefuri năstrușnice, corupător de conștiințe și cînos cu amantele, Urmatecu este un instinctiv, ajutat de o inteligență practică excepțională. Cu dragoste nealterată de viață și de toate plăcerile ce i le poate smulge, este alcătuit din pasta oamenilor tari, născuți să biruiască.

Procesul ascensiunii lui se petrece, în ordinea socială, dar și în suflet, atît cît poate recepta un rudimentar ; Urmatecu e dornic de confort, de o ambianță agreabilă, de ascensiunea nu numai a lui, ci și a familiei. Coana Mița, soția (ce tip viu, creat din acte reflexe și din umbrele subconștientului ei de femeie, care se identifică cu rolul de mamă și soție !), și Amelica, fiica, sunt solidare cu toate aspirațiile lui sociale, alcătuiind o celulă indestructibilă. Urmatecu are un sentiment inalterabil al familiei, iar satisfacțiile lui extraconjugale sunt numai o formă a lăcomiei lui de viață. Își caută un ginere harnic, deștept, în doctorul Matei Sintu, băiat de la țară, crescut în aprige nevoi și stimat pentru însușirea lui de cărturar ; Urmatecu aspiră și în ordinea morală și intelectuală, prețuind manierele, sentimentele și cultura clasei sociale în care vrea să intre, deși formația lui este cristalizată și nu se mai poate depăși. Strînge, minte, înșală pentru familie, pe care o vrea la nivelul la care el nu se poate ridica. Este un ambițios de mare clasă, dar își îngădește ambiția în interesul total al familiei. Vaza lui personală e dobîndită cu ajutorul baronului Barbu, care, jumătate ironic, jumătate din recunoștință, pentru omul lui de afaceri, care-l jecmănește, dar și-l admiră, este mai mult un as-

pect al procesului de adaptare la un nou mediu decît o vanitate stearpă.

Personagiu central, de mare amploare, de variate game și de structură solidă, progresiv dezvoltată, Urmatecu este pivotul întregii lumi care foiește în jurul lui.

De-o bogăție excepțională de personaje, expuse în mai multe planuri, romanul d-lui Ion Marin Sadoveanu este o frescă vie, în care individualitățile au o precisă stare civilă și psihologii bine determinate.

Iată pe Jurubița, cumnata lui Urmatecu, ibovnica lui și metresa lui Bubi, fiul baronului Barbu, și a lui Gană, cu care fuge în străinătate, după ce a izbutit ca „baronetul“ s-o înzestreze cu o moșie, femeie senzuală, deșteaptă, lacomă de viață și petreceri, exploatîndu-și farmecele cu folos; iată pe Dorodan, fostul om de încredere al baronului Barbu, înlăturat de Urmatecu, sfîrșind în mizerie și sfișiat de cîinele lui Iancu, pare-se cu voință și știință; iată pe Păuna, țitoare de mahala a arivistului, iscoadă utilă în casa boierului, chinuită de-o gelozie aprigă, cînd Iancu vrea s-o înlocuiască, pentru gusturi mai subțiri, cu franțuzoaica Hélène, alungată la timp din casă de coana Mița; iată pe văduva Tudora, ibovnică *in spe* a lui Iancu, după căsătoria fetei; iată pe Domnița Natalia, soția boierului Barbu, pe Tudorică, soțul Jurubiței, pe degeneratul Lefterică, fratele Miței, pe Ivanciu, pe boier Lefter, cămătarul, unchiul Amelicăi, complici și mijlocitori ai afacerilor necurate ale lui Urmatecu, pe Manolache-Tîrcă, finul lui, complice și el din obediență și prostie, pe magistratul Hangiu, dornic de carieră strălucită, pe gazetarul Potamiani,

cinic, flecar și pleșcar, pe doctorul Florea Petre, amic al lui Barbu și internist de vază, pe Irma, amanta părăsită a lui Sintu, pe Paulina Zehi, urita amatoare de aventuri galante cu Iancu, repudiată repede, pe boier Barbu, fragil, delicat, nervos, dar „boier“ în toată puterea cuvîntului, pe paralitica Tinca, mama lui Tudorică, pe copiii lui popa Gose, decrepiți și alcătuiind un tip neuitat, și încă atîția alții, personaje de stare socială, de mentalitate și de concretă individualitate, fiind printre filele romanului, de o densitate excepțională.

Culoarea de epocă se trădează în manierele, în limbajul, în gustul, în mentalitatea oamenilor, fără ca romancierul să utilizeze pitorescul exterior; suntem la sfîrșitul veacului trecut, într-un București care nu apare descriptiv, topic, ci numai în constituția lui morală și într-o aură de subtilă psihologie.

Aș folosi o formulă aproximativă ca să indic natura romanului d-lui Ion Marin Sadoveanu: un material, în parte, de Matei Caragiale, ca pitoresc moral, utilizat însă în planul creației obiective, și sporit în volum cu o minuțioasă, deși poate cam abstractă analiză psihologică.

„Vreamea“, an. XII, nr.762, 22 martie 1944

POSTFAȚĂ

UN „CITITOR DE ROMANE“ IDEAL

„La critique du roman est elle-même un roman dont les romanciers sont les personnages. Il y a une Comédie Romanesque comme il y a une Comédie Humaine.“

Albert Thibaudet

Este Pompiliu Constantinescu un teoretician capabil să rețină interesul cercetătorului literaturii interbelice și nu numai un exeget, un critic al romanului? O cercetare atentă a textelor sale critice, plasate și discutate în mișcarea de idei ce însoțește dezvoltarea genului proteic la noi, în perioada interbelică, ne îndreptățește să vedem în Pompiliu Constantinescu, alături de alți contemporani ai săi — Mihai Ralea, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Vladimir Streinu, Anton Holban, Mircea Eliade — un spirit preocupat de problema romanului, atent la evoluția și la metamorfozele sale spectaculoase, ambiționînd nu o dată, în articole și studii speciale, în cronici sau bilanțuri literare anuale să privească romanul și dintr-o pers-

pectivă teoretică. El nu se întreabă ca Mihai Ralea „de ce nu avem roman“, nu-și declară adeziuni exclusive pentru o direcție sau alta ca G. Călinescu (romanul balzacian) sau Camil Petrescu (romanul proustian), nu cere o nouă gramatică a romanului ca Mihail Sebastian. În schimb, întrecându-și maestrul, pe E. Lovinescu (nicio dată interesat să discute la modul teoretic situația romanului românesc), Pompiliu Constantinescu îi concurează serios și pe cei amintiți, cucerindu-și un loc aparte prin seriozitatea, amploarea și adâncimea demersului său teoretic. El meditează sistematic, de câte ori are prilejul, programatic sau incidental, asupra condiției romanului în general, cu aplicații dintre cele mai interesante la romanul românesc urmărit în istoria sa, surprins în cele mai înalte realizări contemporane existenței critice. Pe acest teritoriu, al romanului, Pompiliu Constantinescu se dovedește — atent, precaut, echilibrat, întotdeauna bine intenționat, obiectiv — în studiul special sau în digresiunea introductivă, un ghid lucid și de încredere.

Dacă am alege ca reper convențional anul 1933 (e, de fapt, un moment excepțional, când apar *Răscoala*, *Patul lui Procust*, *Rusoica*, *Adela*, *Maitreyi*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*), observăm că, pînă la această dată, contribuția teoretică a lui Pompiliu Constantinescu este concentrată în două studii fundamentale: *Problema romanului românesc* (1926) și *Considerații asupra romanului românesc* (1928). Printre multele considerații de ordin general și istoric, criticul statuează acum și aici existența romanului românesc, confruntându-l cu celelalte genuri și urmărindu-i drumul spre supremație. Asemeni unor G. Călinescu sau Camil Petrescu, Pompiliu Constantinescu recunoaște în viață, în realitate „marele bazin“ ce alimentează romanul, pre-

cizînd însă imediat: „nu e însă o copie a realității“. Altfel spus, în termeni călinescieni, realitatea e altceva decît contingența. Izvorînd din viață, romanul „se-ntretaie cu ea.“ De aceea criticul susține că societatea contemporană reprezintă terenul cel mai prielnic înfloririi genului, conștiința literară contemporană realizîndu-se „eminent“ în roman. Se presimte deci expansiunea epicii. „Fiecare prozator își cugetă romanul său“, constată grav tînărul critic. Glosînd, în continuare în jurul romanului românesc, Pompiliu Constantinescu opinează că primejdiile pe care le-a avut de înfruntat în evoluția sa au fost „documentul pitoresc sau pur înregistrator și lirismul“. Odată cu Liviu Rebreanu (se fac trimiteri la *Ion* și *Pădurea spînzuraților*) romanul nostru s-a „emancipat“ atît de document cît și de lirism. Alături de Liviu Rebreanu, criticul mai citează în această mică panoramă, indicînd și cîteva direcții ce prindeau contur, pe Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Aderca, N. Davidescu, Dem. Teodorescu, Ionel Teodoreanu, Ion Minulescu, Carol Ardeleanu. „Consolidarea genului corespunde cu ecloziunea lui“, conchide Pompiliu Constantinescu, nu fără a fi mărturisit mai înainte că „romanul românesc rămîne încă o enigmă“. Aceasta în 1926. Doi ani mai tîrziu el revine cu alte precizări, cu noi opinii, cu nuanțările și disociațiile de rigoare, într-un studiu remarcabil prin disciplina construcției și maxima concentrare a discursului critic. Și aici romanul este considerat „suprastructură față de realitatea brută“, expresia devenind memorabilă, atunci cînd este definit drept „o geometrie în spațiu a sufletului omenesc“. Trecînd la romanul românesc, criticul îi reface conștiințios și exact istoria, evidențiază tematica principală — socialul — și tipologiile caracteristice sistematizate în serii dicotomice: „dezadaptat — parvenit, din punct de vedere social, abu-

lic — voluntar, psihologicește“. Imaginea cea mai la îndemână dar și cea mai potrivită pentru eroul romanului nostru de pînă la Rebreanu este aceea a unui „Janus pietrificat“, suprapusă pe „schema unui erou-concept“. Cîteva rapide, dar incisive incursiuni în istoria genului, de la Filimon la Rebreanu îi permit lui Pompiliu Constantinescu să-și illustreze și să-și argumenteze afirmațiile. Începutul eliberării psihicului de social este marcat, după opinia sa, de *Ion*, văzut ca „sinteză a semănătorismului“ și ca „formă de tranziție“ de la „genul autohton, documentar și descriptiv, la genul pur general omenesc“. Cu *Ion* romanul național pătrunde în „categoria mare a genului“, deși, precizează prea categoric și fără dreptate criticul, eroul are un „suflet rudimentar“. Romanul acesta rămîne însă, și astfel va fi analizat și recunoscut întotdeauna de Pompiliu Constantinescu, „un capăt de hotar“. În același plan axiologic este discutat și romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, ca moment esențial al urbanizării prozei noastre. Criticul acordă importanța cuvenită lui Ionel Teodoreanu, regretînd faptul că, datorită excesului liric și imagistic, romancierul a ratat șansa de a fi putut face „cel mai înaintat pas spre autonomia interioară a personajilor“. Poziția criticului față de *La Medeleni* e oarecum singulară în epocă, după cum insolită, deși ingenioasă și acceptabilă e și receptarea, tot aici a *Amintirilor din copilărie* ca „roman al vieții rurale moldovenești“, mai mult, ca punct de pornire și model pentru romanul regionalist de mai târziu.

În concluzia considerațiilor sale, ca și Mihail Sebastian ori Camil Petrescu mai târziu, Pompiliu Constantinescu vede în „epopeea proustiană“ punctul cel mai de sus al romanului modern, de la care se deschide calea romanului pur, instrument de adîncire în „misterul eului uman“. Această recunoaștere primește și un adagiu de

ordin general, exprimat aforistic: „Emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală, prin autonomia internă a personajilor“.

Cele susținute în cele două studii vor reveni, intermitent, sub diferite forme în scrisul criticului. Astfel, în 1930, recenzînd un roman al lui Mircea Eliade el va preciza că „scopul principal al romanului este viața reală sau autobiografia și nu abstracția scîmoasă“ (*Scrieri*, 2, p. 494)¹, va admite — în cadrul unei cronici la *Madona cu trandafiri* de G. M. Zamfirescu — „elasticitatea de viziune multiplă a unui scriitor“ (*Scrieri*, 5, p. 260), va afirma altădată (1932) că „în cazul unui romancier, nu teoriile ne interesează în primul rînd, ci soliditatea creației sale“ (*Scrieri*, 4, p. 293). Era aceasta și părerea lui Albert Thibaudet, model necontestat al criticului nostru, care în *La psychologie romanesque* (1924) face, la un moment dat, acest *distinguo*: „un écrivain n'est pas un théoricien, c'est un praticien“.

În pragul aceluia an 1933, atît de fast pentru destinul romanului nostru, îl vedem pe Pompiliu Constantinescu, atunci cînd prezintă „anul literar 1932“ (*Scrieri*, 6, p. 35—36), interesat de „fenomenul invaziei romanului“, în care nu află încă motive de neliniște, mărturisindu-și dimpotrivă satisfacția și speranța în viitorul genului. Romanul românesc triumfase și începea să-și consolideze pozițiile de gen preferat și popular, instalîndu-se într-o supremație pe care criticul o va urmări cu același ochi atent, găsind cele mai potrivite modalități de radiografiere și caracterizare a noului moment.

¹ Pentru citatele extrase din texte neselectate în antologia noastră, toate trimiterile se fac la *Scrieri*, vol. 1—6, București, Editura pentru literatură și Editura Minerva, 1967—1972. Ediție de Constanța Constantinescu.

Bilanțul literar al anului 1933 (*Scrieri*, 6, p. 44—45) îi oferă suficiente rațiuni să-și manifeste, în felul său temperat, entuziasmul față de „momentul românesc al creației autohtone“, privit ca o etapă de primă importanță în afirmarea spiritului creator național. Victorios, dominând și prin cantitate, romanul, genul prin excelență al timpului, devenise o realitate puternică și datorită citorva valori sigure, varietății, complexității tematice și tehnice. Dacă zorii perioadei postbelice anunțaseră mutațiile profunde de pe teritoriile lirismului, perioada următoare — constată Pompiliu Constantinescu — adusese „cea mai variată recoltă de romane, de la jurnalul intim romanțat, de la romanul de subtilă analiză psihologică, pînă la fresca socială, de amplă evocare a unui mediu specific“. Romanul făcuse saltul hotărîtor „de la lirismul semănătorist la o intelectualitate mai densă... la o capacitate mai mare de contemplație obiectivă“. Criticul trăiește intens acest moment de glorie al romanului românesc dar, în chiar anul următor, aceeași obligație recapitulativă îi determină niște concluzii mai puțin optimiste. Pompiliu Constantinescu acum adresează publicului și-și adresează câteva interogații neliniștitoare, sceptice: „Avem oare atîtea realizări valoroase ale genului, încît să ne putem declara satisfăcuți? Putem spune că romanul național a ajuns la un grad de universalizare...?“ (*Scrieri*, 6, p. 63—64). Îngrijorarea criticului e întreținută de constatarea, în parte adevărată, că romanul se industrializase înainte de a atinge o „maturitate masivă“. Genul nu are decît de suferit de pe urma producției înseriate, a comercializării, a lunecării în facil și agrement. „Operele au început prea mult să semene între ele — observă lucidul cronicar — nivelul s-a uniformizat, ambiția comercială a devenit lege supremă.“ Nu este uitat nici publicul. Acesta i se pare a fi „mistificat“,

subestimat de o parte a romancierilor cărora Pompiliu Constantinescu nu ezită să le recomande o mai mare atenție la „higiena spirituală“.

Un pretext polemic (fără legătură cu discuția noastră) și un altul ocazional (sărbătorirea lui Liviu Rebreanu la 50 și a lui C. Stere la 70 de ani) sint folosite de Pompiliu Constantinescu, cînd trece în revistă „anul literar 1935“ (*Scrieri*, 6, p. 122—123), pentru a reface succint drumul parcurs de romanul românesc, a cărui tinerețe nu este o clipă tăgăduită dar căruia i se recunosc cîteva solide izbinzi prin romanul-fluviu ilustrat de Rebreanu și cel ciclic de C. Stere precum și prin opera unor Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gala Galaction, Mircea Eliade. În scrisul acestora intuieste criticul un loc comun, o trăsătură fundamentală, pe care o și numește drept constantă a epicii românești: „voința ca mobil al faptelor, al psihologiilor, al aspirațiilor eroilor“. Sub semnul ei Pompiliu Constantinescu așază configurarea unei *realități* românești naționale, definită ca „o structură, un stil lăuntric“ și original.

O recapitulare este și sinteza de mai tîrziu în care criticul se ocupă de *Epica 1930—1940* (*Scrieri*, 6, p. 196—203). Deceniul respectiv i se pare a fi cel mai complex reprezentat, de același gen, pe deplin consacrat acum, ajuns unul din indicii serioși ai vîrstei mature pe care o trăia literatura română. Nu numai prin „fecunditate“ romanul își revendica acest loc, dar și prin „valoarea intrinsecă“. Inflația, „ofensiva tipografică“ e înregistrată, dar acceptată ca firească, Pompiliu Constantinescu știind că e mult mai important să evidențieze ceea ce era caracteristic, definitoriu și valabil: apariția și impunerea prozatorului de vocație, de suflu și disciplină a creației, lărgirea cadrelor inspirației și adîncirea complexității universului românesc, vasta audiență la publicul cel mai

diferit. Numind vîrfurile acestui masiv dominant — Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihaescu, Mircea Eliade, Matei Caragiale, G. Călinescu — Pompiliu Constantinescu, în final, afirmă răspicat, în deplină responsabilitate, că epoca respectivă „se desfășoară sub o zodie de abundență, de varietate și de neconținut dinamism, în evoluția epice naționale“. Cu doi ani înainte de moartea sa, criticul reia, în parte, cele spuse aici, într-un substanțial eseu, *Realism și construcție epică în roman*, cu aceleași profunde plonjări în istoria romanului românesc, cu fine intuiții și caracterizări, cu desfășurarea disocierilor, după cum s-a observat (de către Ion Vlad), în termenii și conform postulatelor unui „*realism contemporan* polivalent“.

Să mai amintim, pentru a întregi imaginea acestui irepresibil teoretician al romanului, că atenția și sugestiile sale nu se reduc, în perioada la care ne-am referit, doar la soarta genului, la detașarea momentelor esențiale din istoria lui. Criticul, în cuprinsul cronicilor sale, intră nu o dată în chestiuni de amănunt, specioase, abordează problemele cele mai variate și mai actuale atunci (unele dintre ele și acum), dînd mereu dovadă de o lărgime de vederi, un bun simț și o logică a ideății critice deosebite.

Metamorfozele rapide ale epicii fac de domeniul evidenței realitatea heterodoxiei romanului. Pompiliu Constantinescu ia act de ea, o acceptă, atîta vreme cît se constituie și în fapt estetic, și o discută ca atare. „Nu mai credem astăzi — scrie criticul în 1936, într-o cronică la romanul *Hilda* de Ury Benador — în existența unor norme fixe, mai ales în roman, care a luat atîtea forme tehnice de expresie; credem în rezonanța, în valoarea intrinsecă a unei cărți...“ (*Scrieri*, 1, p. 214). E cutare

scriere un roman? se întreabă, retoric, criticul în fața cărții lui Mihail Sebastian *De două mii de ani*. Și răspunde în consens cu realitatea: „Cînd astăzi nu se mai știe ce este un roman e greu de răspuns“. Așa stînd lucrurile e o iluzie dacă nu o eroare a crede că „în ordinea practică“ un roman rezolvă ceva, el „cel mult, pune cîteva probleme, prilej de reflexie în abstracto și umanizează unele reacțiuni morale“ (*Scrieri*, 4, p. 576). De aceea — și atitudinea criticului trebuie reținută — Pompiliu Constantinescu acordă, în principiu, romancierului libertate absolută, atît timp cît „romanul este un instrument de cunoaștere concretă a sufletului omenesc“. Nu poate lăsa, însă, nesancționată ceea ce Călinescu va numi „mistica evenimentului“, căderea în convenționalul contingent. „Un roman nu este o anchetă“, avertizează Pompiliu Constantinescu, propunînd romancierului atitudinea detașată (mult mai modernă) și față de eroii săi, căci „un personaj oricît ar fi de antipatic, trebuie văzut în liniște“. Inacceptabil e și tezismul, transformarea romanului într-un „capitol de critică normativă“ și criticul face această precizare ori de cîte ori surprinde imixtiunea eticismului în textura romanului, ca în cazul unor cărți ale lui Galaction sau Agârbiceanu. (Albert Thibaudet, cu opera căruia critica lui Pompiliu Constantinescu are destule puncte de contact, observase și el în celebrul studiu *L'esthétique du roman*, 1912: „Le roman à thèse oblige le lecteur à une seule conclusion, et c'est pourquoi le son qu'il donne est mat, il ne vit pas, il ne se termine pas sur cet accent vital qu'est l'indetermination“.)

Modern ni se pare Pompiliu Constantinescu, cu ideile sale asupra romanului, și atunci cînd cere romancierului oarecare independență față de „controlul inteligenței“, acesta trebuind, după părerea sa, să se comporte ca „un

fel de mitoman, care-și înșală trezia critică prin ficțiunile în care se lasă să trăiască" (*Scrieri*, 4, p. 579). Sau când se arată destul de sceptic asupra valorii în sine a meșteșugului, privind cu circumspecție „dexteritatea compoziției“, în absența unei — fie cât de modeste — viziuni personale a omului. Ușurința compoziției nu face un romancier și de la facilitate pînă la producerea unei literaturi de serie nu e decît un pas. Pentru romanul românesc, la data aceea (1934) fenomenul putea avea urmări grave și Pompiliu Constantinescu atrage atenția și asupra publicului, pus astfel în situația de a se obișnui cu „lectura de pur divertisment, fără efort spiritual“ (*Scrieri*, 5, p. 96—97). Chiar și mai tîrziu, în 1943, recenzînd romanul *Anotimpuri* de Radu Tudoran (*Scrieri*, 5, p. 138—139), criticul ține să avertizeze iar asupra pericolului „rapidei industrializări“, a proliferării „manufacturierilor epici“, meniți să întrețină „instinctele neliterare ale unui anumit public“.

Înainte de a lumina o altă față a teoreticianului Pompiliu Constantinescu, ar mai fi ceva de precizat. Oricît de comprehensiv se arată acesta față de libertatea (libertățile) romancierului, cu oricîtă îngăduință și curiozitate intelectuală ar privi capricioasele mișcări ale genului proteic, poziția sa rămîne, în cele din urmă, aceea a căii de mijloc, ponderată, tradițională în sensul cel mai bun și mai actual al cuvîntului. Pompiliu Constantinescu știe să recunoască un bun romancier, să aprecieze o operă solidă, așa cum, la fel de bine, știe, atunci cînd e cazul, să numească fără menajamente „ce lipsește romancierilor noștri“. Iată, o face, de pildă, în cronica romanului *Arsenic* de Sergiu Dan (*Scrieri*, 2, p. 382), cînd reține din opera unor prozatori lipsa unui „ton specific“, a „muzicii interioare regăsită în expresie, care îi indică timbrul personal“. Cu această observație criticul e foarte aproape de G. Călinescu („urma aceea de inhibare a

inefabilului personal în material obiectiv“, zice acesta undeva) și e semnificativ pentru cele spuse mai sus faptul că în *Enigma Otiliei* va recunoaște un exemplu de adevărată structură epică (adică „intuițiile pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece“) și „semnul sigur al romancierului“ (adică „viziunea capătă pecetea credibilității“). Nu e acesta un mod clasic de a gîndi asupra romanului?

Scriind, în anul 1930, despre *Romanul de război* (*Scrieri*, 5, p. 309—310) într-o lungă introducere, Pompiliu Constantinescu se oprește, printre altele, și asupra volumului *Le Liseur de romans* de Albert Thibaudet, reproșînd criticului francez caracterul specios al unor clasificări de acolo, lipsa unui principiu unitar, reducerea la problemele periferice și nu capitale ale genului. La acea dată, criticul român găsea suficiente motive să afirme categoric că romanul autohton nu oferea — cantitativ, calitativ, ca varietate — puțința unei clasificări de felul aceleia thibaudetiene. Nu peste mult timp însă, paralel cu acțiunea de cuprindere sincronică și diacronică a triumfătoarei structuri, Pompiliu Constantinescu va începe să se ocupe de variile forme ale romanului, de morfologia rămuroasă a genului, tentat, ca Sainte-Beuve sau Thibaudet, de sistem și ordine, de clasificări și filiații. O face, ca de obicei, prudent, mai mult tatonînd și propunînd puncte de vedere, decît afirmînd categoric, cu grija mereu trează de a nu cădea în didacticism sau dogmatism. Odată, în cronica romanului *Gorila* de Liviu Rebreanu, criticul aduce și următoarea precizare, de reținut: „O clasificare nu este, desigur, numai un gest formal și oarecum didactic, ci rezultatul unei intuiții scoasă din structura unui scriitor“ (*Scrieri*, 4, p. 487). În general, clasificarea propusă de Pompiliu Constantines-

cu — una dintre multele posibile — se păstrează fidelă principiului enunțat aci și poate fi, fără serioase rețineri, acceptată. Dealtfel, se observă că, de exemplu, chiar sistematizări mai noi (cum e cea a lui Ov. S. Crohmălniceanu din primul volum al *Literaturii române între cele două războaie mondiale*) nu sînt foarte diferite.

Încă din 1928, în amintitul studiu *Considerații asupra romanului românesc*, Pompiliu Constantinescu remarcase că romanul românesc e „prin excelență social“, iar în 1934, trasînd retrospectiva literară a anului 1933, în fața diversității romanului social nu putea să nu recunoască „primatul genului dacă nu prin calitate, cel puțin prin abundență“ (*Scrieri*, 6, p. 45). Romanului social criticul îi acordă constant o atenție specială, străduindu-se să-i descopere legile interne și rigorile, condiția și servituțile, ajungînd chiar pînă la a formula o „teorie generală“ asupra lui. Pînă atunci, adică pînă la recenzia romanului 1916 de Felix Aderca (*Scrieri*, 1, p. 13—14), criticul își va risipi opiniile legate de romanul social în diferite alte cronici, niciodată în cadrul unui articol special. Acest *fragmentarium* însă, cercetat, conduce spre enunțul teoretic esențializat, din paginile despre romanul lui Aderca — „creația tipurilor, în cadrul atmosferei sociale“.

Pentru Pompiliu Constantinescu, și în romanul social — al cărui „staroste“ este Nicolae Filimon — fundamentală rămîne creația, capacitatea autorului de a transcende realitatea, de a muta în planul ficțiunii documentul nud, cronica elementară. Nota apăsător polemică („pamfletul facil“), „convenționalismul psihologic“, tendința prea direct, brutal afirmată, reducerea romanului de acest fel la pura sociologie conduc la ceea ce criticul numește „epicul truncat“. El cere romanului social dobîndirea „prestigiului creației obiective“, adică ridicarea pînă la crearea unor

tipuri („creația de tipuri este suprema condiție de viabilitate a romanului social“), documentarul și pitorescul devenind doar un „fundal“ ori „o atmosferă, un cadru“. Într-un cuvînt, artistul trebuie să covîrșească pe sociolog și nu invers. Conform acestor păreri, adevăratele romane sociale, pînă prin 1938, sînt *Ciocoi vechi și noi* și *Viața la țară*, *Ion*, *Răscoala* și *În preajma revoluției*, *Maidanul cu dragoste* și *Calea Văcărești*.

Scriind în 1933 despre *Fecior de slugă* de N. D. Cocea (*Scrieri*, 2, p. 301—303), mostră de roman social ratat, Pompiliu Constantinescu găsea prilejul să recomande și romanului urban trecerea de la „cronică la consolidarea epică“ (un început se recunoaște în ciclul romanesc al Hortensiei Papadat-Bengescu) și își exprima totodată speranța că „poate se va naște acea personalitate balzaciană care să definitiveze, într-o frescă amplă, tipurile specifice și sensul sociologic, fără repulsii și simpatii fățiș afirmate, ale unei autohtone «comedii umane»“. Speranță confirmată mai tîrziu de cele două creații „balzacienne“, *Enigma Otiliei* și *Sfîrșit de veac în București*, în care criticul nu va pregeta să recunoască (asemeni lui Vladimir Streinu în articolul *Mișcarea prozei*, din 1946) — în primul construcția sigură, intuiția socială și psihologică de solid realism, adevărul sufletească adine, iar în celălalt, reabilitarea estetică a tipului arivistului și „o frescă vie, în care individualitățile au o precisă stare civilă și psihologii bine determinate“, o adevărată „creație obiectivă“.

În raza romanului social Pompiliu Constantinescu va discuta la fel de pătrunzător și de nuanțat romanul provincial (cu o mențiune specială pentru *Europolis* de Jean Bart), romanul mediilor, romanul țărănesc (*Cordun* al lui Eusebiu Camilar culege toate elogiile pentru „vigurosul“ lui realism).

Aproape la fel de frecvente și de substanțiale sînt fragmentele teoretice despre romanul de analiză (psihologic, interior, subiectiv). Comparativ cu romanul social, romanul de analiză s-a realizat și impus mai greu. Reeditarea în 1926 a romanului *Dan* îl determină pe Pompiliu Constantinescu să scrie un articol sever, dar drept în concluziile sale, *Al. Vlahuță și evoluția romanului* (*Scrieri*, 5, p. 215—217). Criticul mai află, încă, în unele pagini de acolo „ingeniozități de psihologie generală“, recunoscînd în Vlahuță un precursor pe linia analizei procesului interior al inadaptării, dar observă în același timp lipsa de rezonanță a cărții în sensibilitatea contemporană. Cu diferite alte ocazii el va arăta că, pe acest teritoriu al analismului, romancierul român a rescris, de fapt, multă vreme *Dan* al lui Vlahuță. Observația o întîlnim și în scrisul acid al lui Camil Petrescu, care ironizează repetat „interminabila parafrazăre“ a aceluiași roman. În 1931, scriind despre *O moarte care nu dovedește nimic* de Anton Holban, Pompiliu Constantinescu mai este încă nevoit să afirme cu părere de rău că „romanul nostru nu excelează în studiul analitic al cazurilor de conștiință“ și că „domeniul e aproape virgin“, deși sînt citați Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Aderca și Camil Petrescu, Romanul lui Holban — „o subtilă analiză a iubirii“ — răspunde adecvat unor cerințe ale romanului psihologic, pe care criticul le și formulează: „În subtilitățile psihologismului, scriitorul trebuie să ducă un desăvîrșit calm și un fel de atentă concentrație în propriul lui suflét. [...] În romanul de analiză sinceritatea se confundă cu luciditatea“.

Cu nepotolită curiozitate pentru tot ce este fapt literar, criticul nu ignoră inovațiile, datorate în mare parte încercărilor de sincronizare cu romanul european, diferitele experimente din domeniul analizei psihologice, ținînd mai ales de tehnica romanului. Marea izbîndă a

lui James Joyce are ecou și printre romancierii noștri, care însă aspiră doar spre virtuozitatea tehnică a aceluia, trecînd peste realitatea psihologică profundă din proza scriitorului irlandez. Rezultatul e — se alege ca exemplu romanul *Proces* de Ion Biberi — „un Joyce de voiaj, suficient să intre într-un buzunar și să simuleze impresia profundizării“, de natură să-l convingă pe critic că „experimentarea nu înseamnă și realizare“ (*Scrieri*, 1, p. 229).

Cea mai de seamă cucerire a romanului subiectiv a fost, fără îndoială, monologul interior. Folosirea acestuia însă, crede nimerit să atragă atenția Pompiliu Constantinescu, „este foarte primejdioasă“. Ceea ce spune el despre modul în care procedeul era mînuit de cîțiva mari romancieri ai secolului e foarte adevărat și de reală subtilitate: „La Huxley monologul interior se simfonizează, la Gide... se transformă în mit, la Joyce este un instrument de cunoaștere. Discontinuitatea din *Ulyse* nu este pur mecanică, ci adînc asociativă“ (*Scrieri*, 4, p. 320). Romancierul român nu asimilase adecvat tehnica respectivă și rezultatul e aplicarea exterioară, aparținînd superficialității și mecanicului pur. Viziunea omului lipsește, iar monologul interior e descompus în mici momente, tratate descriptiv. Dar, dă iarăși sfaturi Pompiliu Constantinescu, mai ales că e vorba de un debut (*Fapt divers* de Ioana Petrescu), „un monolog interior trebuie să se desfășoare în cercuri concentrice, pe mai multe planuri interioare, tinzînd spre un centru de foc depărtat, dar neconținut adus spre suprafață“. Iată că Pompiliu Constantinescu e informat și orientat în romanul modern (uneori chiar mai receptiv la nou decît creatorii înșiși, cum e cazul lui Joyce, socotit de Camil Petrescu „penibil în pretențiile sale de artă“), știind să sancționeze inovația exterioară și să dea îndrumări fertile, de substanță romancierului autohton.

În scurt timp și pe măsura apariției scriitorilor și operei de primă mărime, criticul își va declara preferința pentru romanul interior; plasându-l în sinteza despre care am mai vorbit, *Epica 1930—1940*, drept „cucerirea cea mai interesantă a ultimilor zece ani din proza românească”. Atenția susținută arată romanului de analiză avea să-l conducă firesc spre scrierea celui concentrat eseu, din 1943, despre *Romanul subiectiv*. Era momentul sintezei, al formulării unor concluzii. Perioada ce urmează primului război mondial a adus nu numai reacția simbolistă din poezie, ci și pe aceea a prozei analitice față de orientările antipsihologice. Prozatorul român începe să-și scruteze lumea propriului eu, cucerit tot mai puternic de pătrunderea tainelor unui „univers mai complex, mai nuanțat și mai tragic”. Pompiliu Constantinescu alege exemplul romanului *Adela* ca victorie a naturii proprii asupra teoreticianului și ideologului G. Ibrăileanu și subliniază că Emil Codrescu „nu mai are nimic comun cu tipul «inadaptatului» care-a făcut ravagii în epoca dintre 1880—1900”. Este invocat „modelul negativ” al lui Dan și confruntat cu „studiile analitice” ale lui Anton Holban, cu romanele de „analism acut” și „aspră luciditate” ale lui Camil Petrescu pentru a se demonstra că „progresul este incalculabil”.

În tabloul epicii românești, pe lângă aceste două mari direcții, Pompiliu Constantinescu mai așază, definind pe baza aceluiași intuitiv, generalizând cu aceeași precauție și alte orientări corespunzând unei diversități tematice și stilistice: romanul adolescenței, romanul istoric, romanul poetic, romanul fantastic, romanul autenticității, romanul eseu, romanul regionalist, romanul umoristic, epica feminină, romanul criticilor. Se observă numai deocamdată că un procent de arbitrar există în această clasificare, că unele tipuri se pot asimila sau asocia uneia dintre cele două direcții — socială sau psihologică. Totuși, de

fiecare dată criticul descoperă și nota specifică, acea trăsătură care să-i justifice sistematizarea și, mai ales, reușește să convingă asupra realității fiecărui tip, cu normele și sfera lui. El știe mai totdeauna ce să pretindă sau să prescrie unui romancier odată intrat pe teritoriul acțiunii sale. Romanul poetic, ilustrat și de Matei Caragiale și de Emanoil Bucuța, presupune astfel, față de romanul social, o „îmbinare de lirism și ideologie”, „savoare artistică”, subtilitatea expresiei și atmosfera înlocuind mai slabă prezență a vieții (*Scrieri*, 1, p. 384). Modelul romanului fantastic este indicat în povestirile lui Edgar Poe. La noi, însă, genul i se pare ușor, chiar neserios atât timp cât nu cuprinde un „adevăr omenesc”. Totul se reduce la o chestiune de tehnică și criticul nu ezită să-l apropie de romanul polițist sau, ca „dexteritate” — exagerând — de vodevil. Rețeta e simplă și Pompiliu Constantinescu ajunge să se prindă că „într-o lună pot scrie un roman fantastic, pe o temă dată, ca un simplu divertisment”. El cere romanului fantastic să exprime „o intuiție”, să capete „o semnificație simbolică”, să găsească un punct de rezonanță în „subconștientul din noi”, numai astfel reușind să-și depășească condiția comodă de „joc al imaginației”, în care se menținea, de pildă, *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, pretextul acestor considerații (*Scrieri*, 2, p. 528—529). Un roman fantastic, spune foarte sugestiv și cu subtilitate criticul, „n-ajunge să fie scris; el este un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă și mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiții, așa zice mai degrabă în jurul unei febre”. În acest sens, adevărate reușite ale genului sînt *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi, „cel mai frumos roman fantastic din literatura noastră”, sau *Șarpele* de Mircea Eliade, în care autorul, de această dată, „scoate un sens simbolic dintr-un moment folcloric”, obținînd acea „experiență fantastică a cărei credibilitate-n

ficțiune există“. După cum se vede, Pompiliu Constantinescu nu greșește nici de această dată, părerile sale rămânând încă valabile.

La un moment dat, o largă audiență, dacă nu o adevărată vogă, capătă romanul „autenticității“. Sensibilitatea criticului, fin seismograf al actualității, îl receptează, dar nu e discutat pînă nu e cercetat conceptul menit să-i asigure suportul ideologic. Ce va să zică, deci, autenticitate? „N-am priceput niciodată de ce d. Mircea Eliade crede a fi descoperit o formulă artistică nouă în teoria autenticității. Nu ne închipuim să existe nici o operă de artă viabilă fără să fi respectat acest postulat“, scrie Pompiliu Constantinescu la începutul cronicii romanului *Întoarcerea din rai* (Scrieri, 2, p. 504). Precizarea ce urmează e fundamentală: „Dar autenticitatea nu este un scop al artei; ea este cel mult o condiție“. Criticul pune sub semnul îndoielii chiar experiența gidiană, luată ca model de unii dintre romancierii noștri, atît timp cît autenticitatea nu capătă demnitatea creației, nu devine fapt estetic. „Autenticul nu este viabil fără estetic“, iar expresia trebuie să „înglobeze conținutul psihologic“. Altfel autenticitatea rămîne o simplă „superstiție“ sau un paravan pentru afirmarea unei anumite poziții teoretice. Livrescul înăbușă omenescul. Criticul respinge fără menajamente acest fel de literatură ca și cultivarea autenticului în sine, ajungînd să-i reproșeze, poate nu cu destulă dreptate, și lui Camil Petrescu anumite excese din *Patul lui Procust*, cînd ficțiunea „nu-și dobîndește vreo sugestie specială dintr-o neolocventă autentificare“. G. Călinescu va vedea tocmă în această căutare a autenticității „sîngele romanului“. Totuși e de reținut și în acest context pledoaria lui Pompiliu Constantinescu pentru creație și supraréalitate estetică în roman, ca o constantă și un principiu de estimare axiologică.

La fel de serios și de obiectiv receptează Pompiliu Constantinescu romanul istoric, epica feminină, romanul adolescenței sau pe acela al criticilor, cu același evident scop al teoretizării și clasificării. El caută în romanul istoric aventura și evocarea poetică a unor vremi trecute, romanul *Zodia Cancerului* ca „sinteza unei epoci în care se răsfrînge și jocul specific al forțelor ei morale“ fiind oferit în acest sens ca model. Cînd se ocupă de romanul adolescenței criticul sesizează prezența unui nou romantism, caracteristic neliniștii și febrilității adolescentine. „Peisajul viu și puternic“ al acestui „neoromantism“ îl compun romanele lui Ionel Teodoreanu, Anton Holban, Mircea Eliade, Ion Călugăru, Octav Șuluțiu, Mihail Sebastian, ale Luciei Demetrius sau Henriettei Yvonne Stahl.

În fine, romanul criticilor face pentru prima oară în 1927 obiectul unei digresiuni teoretice, în cuprinsul recenziei pe care Pompiliu Constantinescu o dedică romanului *Viața dublă* de E. Lovinescu (Scrieri, 3, p. 329—330). Criticul aprobă aici — surprinzător — suspiciunea care a înconjurat permanent literatura criticilor, invocînd ca principal argument „diferența de structură interioară între critic și creator“. Călcînd domeniul epicului, criticul nu scapă obișnuinței de a trece totul „prin refrigerentul inteligenței“ și de aceea în narațiunile sale „tonul demonstrativ“ îl va înlocui pe acela „expozitiv“, considerațiile abstracte vor coplesi creația personajelor, impresia de viață, de trăit. Convingerea lui Pompiliu Constantinescu este că „literatura spiritelor critice constituie o zonă medie în domeniul creației“. Mult mai tîrziu, *Cartea nunții* de G. Călinescu nu-i clatină această convingere căci, observă Pompiliu Constantinescu, în analiza psihologică „abstracția îngheață viața... și inteligența critică anulează intuiția creatoare“. Dacă portretele din *Viața lui Mihai Eminescu* a aceluiași trădau

vocația de romancier, paradoxal, în *Cartea nunții* același procedeu devine „caracterizare critică“. Pompiliu Constantinescu nu poate lăsa neobservată frumusețea poetică a romanului, găsind tocmai în „contemplația lirică“ sunetul său „autentic“. Aceste pasaje sînt însă... „inoportune“. Inexplicabil, criticul nu observă puterea epică, realistă a evocării „casei cu molii“, nici memorabila creație a personajului Silivestru.

Chestiunea romanului criticilor este reluată și în preambulul cronicii romanului *Adela*, cînd Pompiliu Constantinescu, dintr-o mentalitate dogmatică, nu renunță la părerile sale, păstrîndu-și aceleași rezerve de principiu. Analismul abstract al criticilor e „incompatibil cu esențiala condiție a romancierului de a da viabilitate, fie epică, fie introspectivă, plăsmuirilor în ficțiune artistică“. Asemeni lui Sainte-Beuve și ca E. Lovinescu, la noi, el crede că locul criticului-romancier e printre spiritele „sensibile și atente“, frecventator cu succes al unei specii unice, romanul autobiografic, autor al unui „singur roman“. Dacă afirmația criticului își verifică justetea în cazul lui G. Ibrăileanu, E. Lovinescu (*Bizu*) sau Octav Șuluțiu (*Ambigen*), Mihail Sebastian și, mai ales, G. Călinescu îi vor infirma spectaculos teoriile. Felul în care privește criticul romanul criticilor ne arată că Pompiliu Constantinescu are și prejudecăți — puține, dar solide — sacrificînd dogmatismului realitatea literară. Și, cu toate acestea, în epocă, el va scrie cea mai bună cronică a romanului *Enigma Otiliei*.

Punînd punct aici cercetării la care incită părerile critice ale lui Pompiliu Constantinescu, o concluzie se impune. Foarte bun cunoscător al epicii interbelice, exeget atent și cu pătrunzătoare intuiții al genului ce evoluă surprinzător, Pompiliu Constantinescu se dezvăluie, pe fragmente, un teoretician obiectiv și interesant, iar pe ansamblu, așa cum Șerban Cioculescu l-a numit pri-

mul, cel mai avizat „geograf literar“ al lui. Autor al unei adevărate panorame a romanului românesc pe timpul unui sfert de secol, în critica aplicată, Pompiliu Constantinescu se va comporta ca un ghid de cea mai mare încredere oferindu-ne, după cum vom vedea în continuare, alături de harta acestui derutant teritoriu și îndreptarul cel mai potrivit pentru explorarea lui.

Cea de a treia generație critică postmaioresciană — după cum E. Lovinescu a numit-o — a dat literaturii române doi critici de vocație și de profesie, practicanți exclusivi ai cronicii literare: Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu. Alături de Perpessicius și Vladimir Streinu, ei au imprimat, în perioada dintre cele două războaie mondiale, foiletonului critic demnitate, prestigiu, stil și greutate. Intuindu-și vocația de la început, Pompiliu Constantinescu și-a urmat-o cu eroism, fără abdicări sau compromisuri, fără complexe sau facile bovarisme. El era convins că „nu faptul de a scrie succint și săptămînal distruge prestigiul criticii“ și că „între recenzie și studiu e același raport ca între schiță și nuvelă de o parte, și roman de cealaltă“. Prețuia mai mult „opera unui foiletonist personal decît critica didactică și sistematizată a spiritelor universitare [...], cronică vie și de atitudine“. „Romanul e superior nuvelei, însă o nuvelă bună e preferabilă unui roman neizbutit“, își apăra criticul cauza, invocînd în această pledoarie *pro domo* prestigiul și exemplul „patronului foiletonisticii de azi“: „Oare marea operă a lui Sainte-Beuve, comparată cu o summă a criticei moderne, nu e alcătuită dintr-un lanț de foiletoane?“ (*Scrieri*, 6, p. 279—280). Criticul ridică prestigiul cronicii literare argumentînd cu diferite ocazii una din afirmațiile sale după care „un cronicar literar e un critic și un istoric“. El credea în chemarea sa, în oficiul devenit aproape un martiriu,

convingerea sa profundă fiind că „foiletonismul veacului nostru a contribuit la emanciparea criticii de sisteme“. În cele din urmă, fie că e vorba de cronica literară, de recenzia exhaustivă sau de foileton, „calitatea depinde... de spiritul celui ce scrie“.

Asemeni colegilor săi de generație (născută „«estetică» cum te naști cu ochi albaștri“, după expresia aceluiași E. Lovinescu), Pompiliu Constantinescu a afirmat prin atitudinile și scrisul său o constantă poziție estetică. Preocupat de desfășurarea discuțiilor, a spectacolului critic numai în planul artei adevărate, criticul atrage mereu atenția sau se explică asupra sensului principal al acțiunii sale. „Atitudinea noastră constant estetică ne obligă...“, „adeziunea și eforturile de înțelegere se vor situa... numai pe planul artistic“ etc. El nu cade însă vreodată în estetism și, mereu atent la valorile umane sau sociale ale unei cărți, vom observa că în aproape egală măsură cu disocierea valorii estetice el ține seama, în calitatea sa de cronicar al actualității, în primul rând de condiția etică a criticului. Onestitatea profesională devine lege. Pompiliu Constantinescu se manifestă în primul rând ca o conștiință — „conștiința oglină“, cum expresiv i-a spus E. Jebeleanu. Orice fel de compromis îi repugnă și, străin spiritului partizan sau conjunctural, independența sa profesională și morală e admirabilă. „Politica literară e decesul criticii; cu ideile e ineficace să trișezi“, sună unul din punctele catehismului său, iar un altul nu exprimă decât aceeași opoziție la concesie sau dependență în actul critic: „Un critic acceptat de toți scriitorii, prin amabilitate constantă, devine inutil ca o viață dinainte cunoscută“ (*Scrieri*, 6, p. 291).

Pompiliu Constantinescu are față de operele și autorii recenzați atitudinea cea mai înțelegătoare, metodele cele mai urbane cu putință. Pe bună dreptate, Vladimir

Streinu vedea în critica sa o adevărată „lecție de academism“. „Pentru noi nu există decât opera“, precizează criticul de câte ori socotește că e necesar, cerind „absență pentru om“, obiectivitate. Se revenea astfel, în alt context și de la alt nivel, dar cu aceeași grijă pentru respectarea lui, la preceptul lui Kogălniceanu: „Vom critica cartea, iar nu persoana“. „Cînd explici și judeci o carte — reflectează Pompiliu Constantinescu — închipuiește-ți că ești într-un pustiu cu conștiința drept Dumnezeu sau că ești în fața unor judecători pentru actele tale. Restul relațiilor umane nu interesează“ (*Scrieri*, 6, p. 296). Criticul își ia toate măsurile pentru a nu nedreptăți sau favoriza pe cineva, atrage mereu atenția asupra bunelor sale intenții, asupra grijei de a se păstra, în judecată, obiectiv și prob: „nu obișnuiesc să recomand direct nici chiar acele opere pe care le laud integral“, „punctul de vedere al judecății noastre va fi punctul intrinsec al romanului“, „mă mulțumesc cu o constatare pe care o verific în cele mai multe cazuri“. Cînd — nu de multe ori — se întâmplă să greșească sau își bănuie aprehensiuni, nu ezită să o spună. „Timpul ne-a dezmințit revelator“, exclamă criticul în fața romanului *Maitreyi*, după ce mai înainte își exprimase serioase îndoieli cu privire la posibilitățile de romancier ale lui Mircea Eliade. Rezistența arătată romanului fantastic îl face să-și recunoască „o infirmitate a gustului“. În alte împrejurări, pentru a preîntîmpina reacția nepotrivită a autorului discutat sau vreo contestare a bunei sale credințe, criticul, ingenios, se pricepe să-și mențină opiniile, sancționînd cu prudență. Cutare roman al Anișoarei Odeanu e slab. Pompliu Constantinescu i-o spune în forma unei maxime a lui Joubert, socotită drept cea mai „nuanțată judecată“ asupra cărții. Apoi comentează amabil, dar nu mai puțin drastic: „Dacă el se-nșeală, m-am înșelat și eu, dar cu Joubert sînt prea

demult într-o bună prietenie spirituală ca să mă dezamăgească fie numai o dată și acum" (*Scrieri*, 4, p. 107). Nici scriitorii consacrați, de carieră nu sînt cruțați atunci cînd „abandonează exigența artei” și, în atari ocazii, Pompiliu Constantinescu vede foarte modern raporturile criticului cu autorul. Cînd se petrece o deviere de la „ordinea firească a talentului propriu”, critica e chemată să intervină, cronica transformîndu-se într-o „conversație între critic și scriitor”, o „scrisoare deschisă adresată unui talent real care și-a îngăduit o eroare de gust”. E ceea ce realizează criticul în cazul unor romane de Cezar Petrescu și Damian Stănoiu și, pentru cruțarea scriitorului care nu trebuie compromis în fața publicului ca și pentru demnitatea criticii, el ajunge — culme a civilității — să-și exprime regretul că nu există „o critică telegrafică, cifrată între critic și scriitor... ca să nu avem impresia că exploatăm o slăbiciune sau scriem o critică inutilă... o critică secretă, particulară, care să menajeze pe scriitor și să-l servească în același timp” (*Scrieri*, 4, p. 568). „Sinceritate” și „amenitate”, prescrie criticul în asemenea împrejurări. Astăzi, cînd vorbim de întreținerea unui climat spiritual de principialitate și încurajare a creației, exemplul criticului de la *Vremea* nu poate fi ignorat. El trăia în practica săptămînală „voluptatea adevărului” (G. Călinescu) și respectării acestui adevăr i se consacră plenar și definitiv. „M-am chinuit să găsesc adevărul cu aspră disciplină interioară”, se confesează o dată și, fără îndoială, critica sa e, mai presus de orice, imaginea fidelă, patetică a acestui drum — nici ușor, nici comod — spre adevăr. Pompiliu Constantinescu și critica sa nu cunosc capriciul humoral, ranchiuna, replica impulsivă și la fel de injustă la ofensă. Camil Petrescu scrie la apariția volumului *Mîșcarea literară* (1927) o foarte nedreaptă cronică — pu-

țin cunoscută — cu jignitorul titlu *Un june critic bătrîn*. Răspunsul criticului va fi buna primire arătată romanelor *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*, cu nimic mai prejos de textele unor critici pe care Camil Petrescu i-a inclus printre puținii săi prieteni.

Pompiliu Constantinescu este conștient de dificultățile drumului pentru care a optat, mai cu seamă că exigențele și verdictele sale aveau în vedere, în primul rînd, literatura scriitorilor contemporani. Nimic mai incomod și mai riscant decît a fi criticul contemporanilor. Una dintre cele mai tulburătoare profesii de credință scrisă de un critic, egalînd călinesciana *Ascensiune*, este o pagină din cronica la *Nuvele*, VI de Ioan Slavici, unde Pompiliu Constantinescu vorbește avîntat, inspirat ca într-o stare de grație, despre melancolia de a fi criticul contemporanilor, despre predestinarea de a oficia celei de a zecea muze. Servituțiile și riscurile sînt și ele cunoscute și acceptate. „Cea mai parțială și mai incompletă și uneori falsă perspectivă o avem despre scriitorii contemporani”, rostește cu luciditate criticul, la începutul cronicii romanului *Cazul Eugeniței Costea* de Mihail Sadoveanu. Pompiliu Constantinescu a privit însă foarte rar dintr-o asemenea perspectivă.

În critica propriu-zisă, cronicarul literar poseda acel nu știu ce care consfințește și consacră un critic, el participînd cu intuiție, gust, „imaginație senzuală” („Simți realizarea unei opere, cum ai simți o senzație fizică de cald sau rece, de aspru sau neted”), nuanță, măsură, rărul simț al realității literare, obiectivitate, logică, aplicație, claritate, convingeri ferme. Părerea sa, nu o dată verificată în practică, era că „judecata critică exprimă, în primul rînd, o intuiție critică”, că temeinicia demersului critic, consolidarea sa complexă și acțiunea sa diferențiată sînt superioare gratuității, virtuozității stilis-

tice, „invenției“ în marginea obiectului. De aceea preferințele lui Pompiliu Constantinescu se îndreaptă spre critica unui Albert Thibaudet, prețuită pentru marea ei calitate de a „alimenta spiritul critic“, aici fiind recunoscut și rostul ei suprem. Spre deosebire de G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu aproape disprețuia creația în critică și o frază a sa, foarte elocventă, expresie a unei mentalități și a unei experiențe, sună așa : „Cred că strălucirea-n critică e praf în ochii omului ; soliditatea e ciment, e marmoră“.

Un cronicar literar contemporan a împărțit, odată, criticii în două categorii : cei pe care-i citești pentru ei înșiși și alții la care apelezi datorită clarității și justeții opiniilor. Celei de a doua, de mai puțină strălucire, fascinație și succes, dar de tăria „cimentului“, îi aparține, desigur, Pompiliu Constantinescu. Pentru el critica înseamnă evaluare și perspectivă în primul rînd, sensibilitatea selectivă și atitudinea justițiară avînd cuvîntul hotărîtor. Nu greșim dacă spunem, cu propria-i expresie, că a fost, ca Sainte-Beuve, o „excepțională natură critică“, că a simțit mai totdeauna care sînt limitele criticii.

Toate aceste nobile daruri ale criticului capătă concreteță și strălucire chiar, mai cu seamă în critica prozei, fapt recunoscut numai decît în epocă de contemporani, dintre care, de pildă, Șerban Cioculescu scria în cronică volumului de *Critice* (1933) : „Domeniul propriu al domnului Constantinescu este analiza nuvelei sau a romanului, unde spiritul său judicios operează cu luciditate“. Pe urmele sale, mai aproape de noi — 1947 — va scrie și Cornel Regman : „Metoda [...] duce la admirabile rezultate cît privește mai ales analizele de roman și într-un fel dezbaterile de idei. Și, de fapt, cele

mai bune cronici ale criticului sînt acelea consacrate în special romanelor și romancierilor...“

Eminent exeget al romanului nostru interbelic, Pompiliu Constantinescu știe, cum puțini alții în epocă, să găsească drumul cel mai drept, mai direct și mai sigur spre inima operei, să intuiască și să dea nume fără efort sau echivoc, cu minimă eroare, „notei distinctive“, „punctului central“. Formula de „centripetism estetic“, pe care E. Lovinescu a dat-o acestei „metode“, e poitrivită și adevărată. Ochiul expert și exersat al criticului știe să distingă imediat valoarea. Nu vom găsi în cronicile lui Pompiliu Constantinescu erori de interpretare grave, evaluări fără acoperire sau fără confirmări ulterioare, diagnostice compromițătoare, exagerări sau minimalizări fortuite ori întîmplătoare. Aceasta nu înseamnă că, omenește fiind, criticul nu greșește niciodată. O statistică a erorilor e, însă, descurajantă. Vulnerabilitățile criticului nostru — cite există — nu în evaluare, diagnostic și judecată trebuie, în primul rînd, căutate. E adevărat că Pompiliu Constantinescu a acordat prea multă atenție — supraevaluînd cu o ușurință care nu-l caracterizează — romanelor unor Ury Benador (plasat alături de Camil Petrescu și Anton Holban) sau Sergiu Dan ; că, deși prețuia *Cordun* (salutat ca un debut excepțional) îl socotea inferior *Prăpădului Solobodei* ; că întîlnirea cu acel singular roman *Adela* — cu toată bunăvoința criticului — nu-i smulge decît aprecierea vagă și nedreaptă de „onestă contribuție romancescă“. S-ar mai putea adăuga în același context receptarea nu tocmai adecvată a romanului *Ultima noapte de dragoste...*, cînd criticului îi scapă (ca și lui G. Călinescu, dealtfel) unitatea subterană și de substanță a celor două părți și califică paginile în care Gheorghidiu îi ține, în pat, soției sale o prelegere de filozofie (scenă cheie, de fapt) ca alcătuiind un capitol „de prisos“. La fel, în mod

surprinzător Pompiliu Constantinescu alege cea mai falsă perspectivă în discutarea acelei stranii capodopere care e *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, roman ce-i apare drept „cea mai strigătoare deficiență de creație“ a lui Mihail Sadoveanu.

Mai grav și mai evident, prin comparația cu alți colegi de ilustră generație este, însă, cu totul altceva. Lui Pompiliu Constantinescu — și G. Călinescu devine, de această dată, exemplul zdrobitor — îi reușesc foarte rar trimiterile, raportările la alte literaturi, analogiile. Criticul pășește nesigur, timid și inhibat, cu prea mari complexe, pe acest teritoriu, de cele mai multe ori găsind sau rămânând, în cel mai bun caz, neconvingător. Nimic nu poate îndreptăți o paralelă C. Ardeleanu — Kuprin, Tolstoi — Ury Benador, André Gide — Ion Călugăru. Aceste apropieri forțate, lipsite de tăria argumentelor, există totuși în anumite cronici, ele însele, dealtfel, prea elogioase și nu le putem lua decât drept niște zboruri stângace. Citeodată — foarte rar — Pompiliu Constantinescu mai și nimerește, e mai aproape de adevăr. Evidențierea sarcasmului de esență swiftiană în *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi, indicarea eroului principal din *Ambigen* drept replică autohtonă a lui Dominique (cunoscutul personaj al lui Fromentin) precum și, mai ales, stabilirea înruderilor dintre Anatole France și Gala Galation — acestea ni se par a fi cele câteva excepții onorabile.

Pentru a fi obiectivi până la capăt să mai semnalăm un oarecare didacticism ce minează construcția unor cronici, fapt remarcat încă devreme, printre primii, de E. Lovinescu. Pompiliu Constantinescu, așa cum critica sa îl exprimă, nu a fost, de asemenea, un erudit — ca G. Călinescu sau Șerban Cioculescu — nici, asemeni unor G. Călinescu, Vladimir Streinu ori Perpessicius, un critic preocupat de stil. Nici un imaginativ n-a fost, iar

inaptitudinea sa pentru metafizică, reproșată de critica mai nouă, e o realitate ca și absența acelei „puteri de gratuitate“, pe care G. Călinescu i-o cerea, ce dă strălucire și, până la un punct, modernitate criticii, dar care pe criticul nostru nu l-a interesat aproape deloc.

Dar, dincolo de aceste erori, inaptitudini sau, pur și simplu, aprehensiuni, ușor de trecut cu vederea și, la urma urmei, scuzaibile, altceva trebuie să căutăm în scrișul lui Pompiliu Constantinescu. El este criticul care a greșit foarte puțin — s-a spus chiar că „niciodată“ —, ale cărui sentințe „conțin cel mai mare procent de adevăr“ (G. Călinescu), un critic ce ne mai dă încă sentimentul rar și prețios al încrederii în puterile și rostul criticii. Un critic de încredere, de opinie și de certitudini și un cronicar model, poate cel mai mare pe care l-am avut, astfel ne apare azi Pompiliu Constantinescu. De aceea pe criticul de la *Vremea* îl citim, îl consultăm, după cum remarca Nicolae Manolescu, „ori de câte ori ne cuprinde îndoiala, ori de câte ori sîntem în dubiu cu privire la literatură“.

Ca practician neobosit al cronicii literare, Pompiliu Constantinescu a intuit și a afirmat, printre primii, uneori chiar cel dintîi valorile autentice ale romanului românesc. Cu tăria-i de caracter binecunoscută, acest spirit independent o face uneori chiar împotriva opiniilor sau preferințelor mentorului său, E. Lovinescu, și a celor din cercul Sburătorul. Astfel, romanele lui Mihail Sadoveanu, ale lui Gala Galaction sau C. Stere, *Adela* lui G. Ibrăileanu sînt analizate cu aceeași grijă pentru adevăr, cu aceeași fermitate de atitudine și onestitate, cu intuirea sigură a valorii. În schimb, criticul nu menajează susceptibilitățile, nici nu trece sub tăcere eșecurile unor „sburătoriști“ notorii ca Felix Aderca (*Omul descompus* suferă de un „artificial livresc“, *Țapul* e construit pe o singură dimensiune, cea a obsesiei sexuale)

sau Hortensia Papadat-Bengescu. *Logodnicul* — roman în care E. Lovinescu vedea punctul cel mai de sus al virtuozității analitice, și pe care G. Călinescu îl clasificase drept „magistral“ (nu de mult I. Negoîtescu opina și el că e „cel mai bun roman“ al scriitoarei) — e apreciat de Pompiliu Constantinescu la adevărata sa valoare și considerat „o carte de a doua mână a unei prozatoare de prim rang“. De asemenea, el e mai precaut și mai ponderat în fața unor romane de Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Cella Serghi, coplesite de E. Lovinescu cu cele mai generoase epitete, dintre care nu lipsește nici acela de „genial“.

Cercetînd celelalte texte critice referitoare la romanul dintre cele două războaie mondiale, constatăm că Pompiliu Constantinescu a prețuit, aproape fără rezerve — analizînd cu pătrundere, disociînd nuanțat, caracterizînd memorabil, indicînd întotdeauna cu reală capacitate de discernere creațiile majore — pe Liviu Rebreanu (*Ion*, *Răscoala*), Camil Petrescu (*Ultima noapte de dragoste...*, *Patul lui Procust*), Hortensia Papadat-Bengescu (trilogia *Hallipa* și *Rădăcini*), Gib Mihăescu (*Rusoaica*, *Donna Alba*), Mircea Eliade (*Maitreyi*, *Huliganii*), G. Călinescu (*Enigma Otiliei*), An'ton Holban (*O moarte care nu dovedește nimic*), Mihail Sadoveanu (*Zodia Cancerului*), Ion Călugăru (*Copilăria unui netrebnic*), Jean Bart (*Europolis*), I. Peltz (*Calea Văcărești*), G. M. Zamfirescu (*Maidanul cu dragoste*), Victor Ion Popa (*Velerim și Velerdoamne*), Ion Marin Sadoveanu (*Sfîrșit de veac în București*). Sînt momentele festive ale criticii sale, cînd elogiul cumpănit, intuiția ascuțită, caracterizarea sugestivă și judecata de valoare exactă se întîlnesc și se unesc pentru a fixa dimensiunile unei opere și locul unui scriitor, în ceea ce au unic, irepetabil și definitoriu.

În *Ion*, Liviu Rebreanu, „cel mai mare romancier al nostru“, e un arhitect desăvîrșit, iar prin realizarea unui

tip „de proporții și volum epic“ incomparabil, prin atitudine detașată față de personaje, și datorită dramatismului viziunii atinge forma cea mai deplină de obiectivitate. Același suflu „impresionant“ de epopee plutește și peste paginile *Răscoalei*, complement „exact al puterii de creație epică din *Ion*“, dar esențială aici rămîne „magistrala evocare a psihologiei de masă“. Alături de Liviu Rebreanu, „în fruntea romanului contemporan“ pășește Hortensia Papadat-Bengescu. Primul roman al ciclului, *Fecioare despletite*, trăiește în primul rînd datorită Lenorei, „socul de aur al creației“. Odată cu *Concert din muzică de Bach* romanciera dobîndește, în planul construcției, „biruința geometriei în spațiu proprie romanului“. În studiul personajelor ea aduce minuție, finețe, „complexitatea disecției psihologice“. Stilul de „vigoare virilă“ se remarcă și datorită bogăției expresive și intelectualității. *Drumul ascuns* este recunoscut drept „cel mai obiectivat tablou anatomic“ al seriei. Incursiunile ce se fac aci în complexul univers al romanului, prin prezentarea atentă, minuțioasă a diferitelor personaje, nu e cu nimic mai prejos de paginile consacrate romanului în *Istoria călinesciană*. Scopul ultim al criticului, la care ajunge cu ingeniozitate și prin epuizarea tuturor sugestiilor pe care romanul le oferă sau le provoacă este acela de a demonstra „realismul de mare clasă“ al romancierii.

Primul roman al lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, află în Pompiliu Constantinescu un cititor la fel de receptiv și de înzestrat care nu ezită să recunoască de îndată în persoana autorului un „romancier de personală factură“, observator realist lucid și „subtil analist al cazurilor de conștiință“, în egală măsură. În studiul geloziei romancierul mînuie „mijloace de acuitate stendhaliană“, impunîndu-se în cea de a doua parte a cărții drept primul scriitor român

care descrie războiul ca pe o „experiență directă“, făcînd-o cu „febrilitate“ și „dramatism“, într-un mod care criticului i se pare a fi „revelator“. O „situație de șah moral“ pare a sta la baza celui alt roman, *Patul lui Procust*, unde multitudinea planurilor pe care se poartă acțiunea nu-l împiedică pe critic să întuiască „simetria lăuntrică“ a cărții. Dacă folosirea anumitor procedee numai pentru obținerea impresiei de autenticitate întîmpină rezerve, tehnica romancierului este considerată „profund originală“, punctul forte al romanului fiind asigurată de „amplă creație a celor două tipuri feminine“.

Pompiliu Constantinescu este unul dintre puținii critici care au înțeles în epocă (spre deosebire de E. Lovinescu sau G. Călinescu) originalitatea, locul special pe care îl meritau în tabloul epicii interbelice romanele lui Anton Holban. Atît în *O moarte care nu dovedește nimic* cît și în *Ioana* criticul subliniază înclinația autorului „spre experiențele mari morale“, tragismul viziunii, analismul dus pînă la ultimile limite, excesul dialectic în care cad personajele — toate proiecții ale celui exacerbat al creatorului lor — modul inteligent în care este asimilată experiența proustiană, un anume clasicism implicit dar la fel de autentic, timpul devenit principalul factor ce hotărăște evoluția personajelor, „fulguranța plastică a faptelor mici“, notația izolată dar semnificativă, cultivarea amănuntului și efectele de surpriză ce se obțin pe această cale. Sînt toate acestea, desigur, noatele caracteristice ale prozei lui Holban și, în multe privințe, critica nouă a fructificat sugestiile de aici, aducînd doar un plus speculativ.

Rusoaica, cel mai bun roman al lui Gib Mihăescu, este elogiată pentru „amploarea narativă“ și „suculenta substanță epică“. Romancierul știe să construiască, are „viguroase însușiri“ epice și analitice. Personajele sale trăiesc, evoluează într-o — formula ni se pare exce-

lentă — atmosferă de „halucinație realistă“. Se remarcă, în cazul romanului *Donna Alba*, efortul salutar al romancierului de a încadra preocuparea lucidă pentru analiza psihologică în social. În frumoasa cronică la *Maitreyi*, Pompiliu Constantinescu apreciază că acest roman e „o carte cu destin de miracol“. *Maitreyi* nu e un roman exotic în primul rînd, ci un tulburător poem de dragoste, în care aerul de supraréalitate, substanța grea de sugestii, intensitatea trăirilor, grația (în sensul stării privilegiate) poetică fac din autenticitatea teoretizată de Mircea Eliade un „fapt estetic plin“.

Să mai amintim că cele două cronici pe care criticul le consacră romanelor *Enigma Otiliei* de G. Călinescu (reprodusă integral în *Istorie*) și *Sfîrșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu rămîn încă și astăzi adevărate modele, nedepășite cel puțin în privința seriozității demersului critic și a excepționalei puteri de pătrundere a substanței epice. Sînt textele ce l-ar putea reprezenta oricînd în mod strălucit pe Pompiliu Constantinescu în orice antologie a criticii românești moderne.

Reversul medaliei ne aduce surpriza descoperirii unui critic acid, ce-și exprimă franc insatisfacțiunile, necruțător cu mediocritatea, indiferent unde o află, maliția fin distribuită, ironia inteligentă atingînd și opera unor scriitori consacrați sau de succes la un moment dat. Felix Aderca e un „realist transfigurat de grație minoră“, iar Carol Ardeleanu, în încercările sale de reactualizare a metodei naturaliste în roman, un „benedictin al trivialului“, așa cum „romancierul Biberi este un simplu satelit al unui mare maestru“ (e. vorba de James Joyce). Lui Demostene Botez, atras și el de gloria facilă și efemeră pe care un anume roman o garanta, i se pune în vedere cu destulă asprime că „și proza se învață, mai ales de un poet dotat cu atîtea însușiri“. Romanul *Polca pe furate* de Mihail Celarianu

î se pare criticului a fi de o „facilitate dezolantă” și o spune deschis (în schimb *Femeia singelui meu*, unde numai titlul este respins pentru caracterul său comercial, îi prilejuiește una dintre cele mai bune cronici de susținere), așa cum nu ezită să-și exprime anumite opinii poate excesiv de dure în legătură cu romanele lui N. D. Cocea *Fecior de slugă* și *Nea Nae*.

Adam și Eva de Liviu Rebreanu e „doar diversiunea unui mare talent”, iar *Ciuleandra* „mai mult o nuvelă dezvoltată decât un roman”. Nu întotdeauna foarte drept cu Ionel Teodoreanu, anumite obiecții corespund unor reale „păcate” ale romancierului: absența compoziției, psihologia ca „pură superfetatie imagistă”, „originalitatea de expresie neadecvată obiectului”, „golul psihologic”, „senzualismul mediocru ca expresie artistică”. Toate acestea se referă la trilogia *Medelenilor. Golia*, în general bine primit, are parte de această remarcă finală care ni se pare a fi mai mult o maliție decât un compliment: „Ionel Teodoreanu este un scriitor fericit, fiindcă a rămas tot atât de tânăr ca și în momentul debutului”.

E o adevărată surpriză și o plăcere estetică să conștiți cât de nimerit se exercită ironia criticului asupra unor autori care i-o stîrnesc și care — să recunoaștem — mai întotdeauna o și merită. Tezismul romanului *La răspîntie de veacuri* de Gala Galaction, ca și imixtiunea atitudinii etice provoacă acest comentariu: „Morală romanului e simplă: înșurătoarea de timpuriu e o igienă a sufletului și a trupului, iar dacă soția se întîmplă să fie macedoneană de origine și nepoată de călugăriță, crescută la mînăstire, e și mai bine. Decît numai că orice teză atrage după sine antiteza”.

Mircea Eliade („Frumusețea *Luminei ce se stinge* constă în ireușita totală și în izbînzile ei parțiale”), I. Peltz („Romanul *Noaptea domnișoarei Mili* este o carte obosită a unui scriitor care iubește viața”) ori G. M. Zam-

firescu („Convenim că *Madona cu trandafiri* nu e nici roman realist, nici autobiografie: ce e atunci? Desigur, o regretabilă ignorare a observatorului veridic din *Domnișoara Nastasia*”) nu sînt, după cum se vede, nici ei cruțați. E de remarcat că de cele mai multe ori criticul are dreptate și că sancțiunile sale au nerv, savoare și nu știu ce farmec pe care îl dă prezența aserțiunii paradoxale, iar stilul polemic expresivitate. Că așa stau lucrurile iată ce și cum scrie despre ambițiile de analist ale lui Cezar Petrescu, pe care-l prezintă rătăcit în „descreri foioase, în amănunte plate, înăbușind analiza psihologică în nefoliositoare ocoluri. Inspirația gîfîie, ca un vehicul hîrbuit, pe un drum accidentat de surprize. Arcurile trosnesc, încheieturile gem, într-o ascensiune de obez care-și stoarce ambiția să urce un pisc inospitalier.”

Unele momente de mai accentuat polemism, rare, merită atenția, ele completînd fericit imaginea criticului. Dintre toate, serialul despre Matei Caragiale — de al cărui geniu criticul s-a arătat impresionat și convins, fără rețineri sau temeri în punerea diagnosticului — ne pare a fi unul dintre cele mai substanțiale și mai revelatorii texte critice semnate de Pompiliu Constantinescu. Punctul de pornire — nu se face din aceasta nici un secret — e reacția polemică la felul în care Vladimir Streinu discuta proza lui Matei Caragiale, trimițînd permanent și exclusiv la presupusele ei izvoare străine. Pompiliu Constantinescu îl integrează însă, definitiv, spectaculos tradiției autohtone ce „merge pînă la Filimon, la Ion Ghica și Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc al suburbiei bucureștene”. Această intuiție cu totul remarcabilă e sprijinită de o abundență analogică impresionantă.

Din cele spuse și prezentate pînă acum am putea conchide că Pompiliu Constantinescu e un „cititor de romane” ideal. Albert Thibaudet, care a inventat for-

mula, credea și el ca și criticul nostru poate că „tout critique est un liseur de romans... la vrais liseur de romans“, iar Pompiliu Constantinescu e unul dintre acei critici grație cărora romanele capătă importanță, sînt evaluate, așezate într-o ordine, „într-o societate“, cum ar fi spus Thibaudet, „en une chaîne de montagnes où ne valent et ne sont nommés que les grands pics“.

Pompiliu Constantinescu a atins perfecțiunea în genul căreia el i-a dat strălucire și pe care l-a consolidat — acela al recenziei exhaustive, al cronicii literare complete. Unii s-au străduit, uneori dintr-o pornire secretă de discreditare, să demonteze mecanismul acestor complicate mașinării, arătînd că schema lui e, de fapt, foarte simplă și că, de cele mai multe ori, ea se perpetuează mereu neschimbată. G. Călinescu, cel dintîi, în cronică volumului de *Critice* (1933) a expus acest „schelet sumar“: „o introducere istorică, determinarea genului, stabilirea influențelor și o încheiere urmărind cel mai adesea o formulă sintetică“. Metoda i se pare, nu fără oarecare dreptate, „abstractă și, pînă la un punct, didactică“. Același nu greșește nici atunci cînd vede în Pompiliu Constantinescu, spre deosebire de el însuși sau de Mihail Ralea (prim teoretician al atitudinii), nu un critic care re-creează opera, urmărind să invente noi puncte de vedere, ci unul preocupat de a-i găsi „un număr de catalog“. Trebuie însă să precizăm că nici această operație nu e la îndemîna oricui, și că destui critici prestigioși, creatori de puncte de vedere inedite, nu o dată au încurcat numerele de catalog. Da, schema e, în general, aceea prezentată de G. Călinescu. Totul e însă cum se acoperă acest schelet, cum își construiește criticul cronicile. Urzeala poate fi mai mult sau mai puțin vizibilă. Țesătura e însă totul, felul în care autorul țese pînza argumentelor, observațiilor, analizelor.

Aici Pompiliu Constantinescu are modul său personal, inimitabil și distinctiv: al nuanței și precauției, al pașilor siguri, dar lenți și prudenți spre atingerea complexității. Scopul ultim este epuizarea substanței cărții, sens fundamental al acțiunii criticului, sesizat și formulat plastic de Vladimir Streinu, atunci cînd îl prinde în rama imaginii „păianjenului care își poartă victimele... pe toate razele, cîte sînt ale pînzei lui“. Cine vrea să găsească exemple de exersare deplină a acestui instinct de epuizare, de stărcere pînă la ultima picătură a operei poate recurge la cronicile romanelor *Răscoala*, *Ioana*, *Drumul ascuns*, *Enigma Otiliei*, *Maitreyi*, *Cimitirul Bura Vestire*, *Sfîrșit de veac în București*. Ele ilustrează cum nu se poate mai potrivit această metodă mînuită cu abilitate, aplicație și siguranță.

Fără a fi fost, în critică, un artist în felul lui E. Lovinescu, G. Călinescu sau Perpessiciu, Pompiliu Constantinescu are totuși *stil*. Stilul său critic ne pare a fi unul de constatări abstracte și reci (ca însuși adevărul, observa Vladimir Streinu), de concepte nude și generale, unde neologismul apare întotdeauna la locul lui, formula memorabilă e o floare rară — deci cu atît mai căutată de cititor și mai prețuită — iar momentele de emoție poetică, extatic-metaforice — puține — ies la suprafață la fel de neașteptat, fără stridență și cu real efect. Iată ce-i evocă criticului primul roman, *Roxana*, al lui Gala Galaction: „Imaginea unui cizelator de amfore delicat modelate, care din cioburile unei duzini ambiționează să închege proporțiile pîntecoase ale unei urne funerare“. În prozele aceluiași, „o aromă de chiparos melancolic inundă straturile de bujori impudici ai grădinei sale scriitoricești“. *Arsenic* de Sergiu Dan e o „comedie feerică“, *Isabel sau apele diavolului* de Mircea Eliade o „biografie ideologică“, *Bizu* de E. Lo-

vinescu un „testament sufletesc“, iar cutare eroină a lui I. Peltz o „Sulamită mutilată de ghetto“.

Descoperim cu îndreptăţită uimire în critica lui Pompiliu Constantinescu şi un mod de contaminare de stilul autorului cercetat, o atmosferă simpatetică învăluind creaţiile, acea tehnică „analitic cooperantă“ din care contemporanul nostru, I. Negoîtescu, a făcut un stil şi o metodă. Dovada o găsim în paginile despre Matei Căragiale sau despre proza lui Arghezi.

Dacă am voi acum să prindem într-o formulă specificul criticii, aşa cum a gândit-o şi a practicat-o Pompiliu Constantinescu, credem că nu există o altă mai potrivită decît cea pe care el însuşi a aplicat-o — acolo poate prea restrictiv — criticii lovinesciene: „ştiinţă, conştiinţă şi talent“. Sub semnul acestei treimi, unul dintre cei mai înzestraţi şi mai substanţiali critici literari ai noştri şi-a împlinit admirabil vocaţia.

G. GHEORGHÎŢA



BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. EDITION

MIŞCAREA LITERARĂ, Bucureşti, Editura Ancora S. Benvenisti & Co., 1927.

OPERE ŞI AUTORI, Bucureşti, Editura Ancora S. Benvenisti & Co., 1928.

CRITICE, Bucureşti, Editura Vreamea, 1933.

SCRIERI ALESE, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957. Ediţie îngrijită şi prefăţată de L. Voita.

SCRIERI, vol. 1—2, 3, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, 1969; vol. 4, 5, 6, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, 1971, 1972. Ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu. Prefaţă de Victor Felea.

STUDII ŞI CRONICI LITERARE, Bucureşti, Editura Albatros, colecţia „Lyceum“, 1974. Antologie şi prefăţă de Victor Bibicioiu.

CALEIDOSCOP, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1974. Ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu.

II. REFERINŢE CRITICE

E. Lovinescu: *Critica nouă. Pompiliu Constantinescu, în Istoria literaturii române contemporane, II.*

- Evoluția criticei literare*, București, Editura Ancora, 1927. Ediție nouă, în *Scrieri*, 4, București, Editura Minerva, 1973, p. 351. Ediție de Eugen Simion.
- Șerban Cioculescu: *Trei recenzanți. Pompiliu Constantinescu* — „Mișcarea literară“, în „Adevărul“, an. 41, nr. 13624, 20 mai 1927.
- E. Lovinescu: *Silue de critici — Pompiliu Constantinescu*, în *Memorii*, II, Craiova, Editura Scri-sul românesc, 1932. Ediție nouă, în *Scrieri*, 2, București, Editura Minerva, 1970, p. 347-348. Edi-ție de Eugen Simion.
- G. Călinescu: *Pompiliu Constantinescu* — „Critice“, în „Adevărul literar și artistic“, an. XII, seria a II-a, nr. 642, 26 martie 1933. Reprodus în *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 155-159.
- Octav Șuluțiu: *Pompiliu Constantinescu* — „Cri-tice“, în „Axa“, an. I, nr. 10, 9 aprilie 1933. Re-produs în *Scriitori și cărți*, București, Editura Mi-nerva, 1974, p. 354—358.
- Mihail Sebastian: *Pompiliu Constantinescu* — „Critice“, în „România literară“, 15 aprilie 1933. Reprodus în *Eseuri, cronici, memorial*, București, Editura Minerva, 1972, p. 449-453. Ediție îngrijită de Cornelia Ștefănescu.
- E. Lovinescu: *Critica nouă. P. Constantinescu*, în *Istoria literaturii române contemporane (1900—1937)*, București, Editura Librăriei Socec & Co., S. A., 1937. Ediție nouă, în *Scrieri*, 6, București, Editura Minerva, 1975, p. 59. Ediție de Eugen Si-mion.
- G. Călinescu: *Pompiliu Constantinescu*, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 829.
- G. Călinescu: *Pompiliu Constantinescu* (necrolog), în „Lumea“, an. II, nr. 33, 19 mai 1946.
- Șerban Cioculescu: *Pompiliu Constantinescu. A-mintiri*, în „Adevărul“, 19 mai 1946. Reprodus în *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972, p. 719-722.
- Cornel Regman: *Un critic diagnostician. Pompiliu Constantinescu*, în „Revista fundațiilor regale“, an. XIV, nr. 8-9, august-septembrie, 1947. Reprodus în *Cărți, autori, tendințe*, București, Editura pen-tru literatură, 1967, p. 312-331.
- I. Negoitescu: *Pompiliu Constantinescu* — „Scrieri alese“, în *Scriitori moderni*, București, Editura pen-tru literatură, 1966, p. 357-360.
- Vladimir Streinu: *Un critic de gust*, în „Lucea-fărul“, an. IX, nr. 20, 14 mai 1966. Reprodus în *Pagini de critică literară*, IV, București, Editura Minerva, 1976, p. 233-235.
- Mihail Petroveanu: *Pompiliu Constantinescu*, în „Viața românească“, an. XIX, nr. 5, mai 1966.
- Al. Protopopescu: *Pompiliu Constantinescu sau metabolismul criticii*, în „Tomis“, an. II, nr. 55, mai 1967.
- Z. Ornea: *Pompiliu Constantinescu. O conștiință cri-tică*, în „Scînteia“, an. XXXVII, nr. 7544, 5 de-cembrie 1967. Reprodus în *Confluențe*, București, Editura Eminescu, 1967, p. 240-244.
- Nicolae Manolescu: *Pompiliu Constantinescu. Re-editarea „Scrierilor“*, în „Luceafărul“, an. XII, nr. 35, 3 august 1969.
- Eugen Barbu: *Jurnal (30). Pompiliu Constantines-cu*, în „Viața studentescă“, nr. 40, 19 noiembrie 1969.

Valeriu Cristea : *Perenitatea cronicii literare*, în *Interpretări critice*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 233-235.

Ion Rotaru: *Pompiliu Constantinescu*, în *O istorie a literaturii române*, II, București, Editura Minerva, 1972, p. 746-750.

Al. George: *Vocația actului critic*, în „Luceafărul“, nr. 14, 10 aprilie 1973.

Ov. S. Crohmălniceanu: *Foiletonistica. Pompiliu Constantinescu*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, București, Editura Minerva, 1975, p. 173-186.

Ion Vlad: *Pompiliu Constantinescu și disciplina exemplară a criticii*, în *Lecturi constructive*, București, Editura Cartea românească, 1975, p. 57-63.

Lucian Raicu: *Texte critice*, în *Critica — formă de viață*, București, Editura Cartea românească, 1976, p. 413-414.

Al. Paleologu: *Criticul*, în „România literară“, an. IX, nr. 27, 1 iulie 1976. (Număr omagial prilejuit de împlinirea a treizeci de ani de la moartea criticului.)

Eugen Jebeleanu: *Conștiința-oglină*, ibidem.

G. G.

CUPRINS

Notă	5
Problema romanului [românesc]	7
Considerații asupra romanului românesc	14
Realism și construcție epică în roman	30
Romanul subiectiv	35
Liviu Rebreanu : [„Ion“, „Pădurea spînzuraților“]	39
Liviu Rebreanu : „Ciuleandra“	43
Liviu Rebreanu : „Răscoala“	48
Ionel Teodoreanu : „La Medeleni“ (<i>Hotarul nestatornic</i>)	55
Ionel Teodoreanu : „La Medeleni“, vol. II, „Drumuri“	59
Ionel Teodoreanu : „La Medeleni“, vol. III, „Întrevînturi“	63
Hortensia Papadat-Bengescu : „Concert din muzică de Bach“	69
Hortensia Papadat-Bengescu : „Drumul ascuns“	73
Romanciera femeilor [Hortensia Papadat-Bengescu : „Rădăcini“]	79
Mihail Sadoveanu : „Zodia cancerului sau vremea Ducăi-Vodă“	82

Mihail Sadoveanu: „Locul unde nu s-a întâmplat nimic“	86
Mihail Sadoveanu: „Cazul Eugeniței Costea“	93
Camil Petrescu: „Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război“	97
Camil Petrescu: „Patul lui Procust“	105
Cezar Petrescu: „Comoara regelui Dromichet“	112
Cezar Petrescu: „Aurul negru“	119
Anton Holban: „O moarte care nu dovedește nimic“	127
Anton Holban: „Ioana“	133
Gala Galaction: „Papucii lui Mahmud“	139
E. Lovinescu: „Bizu“	144
G. Călinescu: „Cartea nunții“	150
G. Călinescu: „Enigma Otiliei“	155
George Mihail-Zamfirescu: „Maidanul cu dragoste“	162
Mircea Eliade: „Maitreyi“	171
G. Ibrăileanu: „Adela. Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu“	178
Gib I. Mihăescu: „Rusoaica“	186
Jean Bart: „Europolis“	194
Victor I. Popa: „Velerim și Veler doamne“	201
I. Peltz: „Calea Văcărești“	208
Henriette Yvonne Stahl: „Steaua robilor“	212
Mihail Sebastian: „Orașul cu salcîmi“	219
Ion Călugăru: „Copilăria unui netrebnic“	225
Tudor Arghezi: „Cimitirul Buna Vestire“	231
M. Blecher: „Înimi cicatrizate“	238
Matei Caragiale [Fragment]	242
Cella Serghi: „Pinza de paianjen“	255

Eusebiu Camilar: „Cordun“	260
Ion Marin Sadoveanu: „Sfîrșit de veac în București“	264
Postfață	269
Bibliografie selectivă	307